سينما

كيسلوفسكي عن كيسلوفسكي

الحياة بين قداسة الفن وخطيئة الفنان

إعداد: دانوشيا ستوك
ترجمة: سيف سهيل

سطور
للنشر والتوزيع

كيسلوفسكي
عن
كيسلوفسكي

الحياة بين قداسةِ الفنّ وخطيئةِ الفنّان

T t.me/tea_sugar

كيسلوفسكي عن كيسلوفسكي

الحياة بين قداسة الفنّ وخطيئة الفنّان

إعداد: دانوشيا ستوك
ترجمة: سيف سهيل
تصميم الغلاف: صدام الجميلي
الطبعة الأولى، 2018

جميع حقوق النشر محفوظة، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أونقله، بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطي من أصحاب الحقوق

All rights reserved، is not entitled to any person or institution or entity reissue of this book، or part thereof، or transmitted in any form or mode of modes of transmission of information، whether electronic or mechanical، including photocopying، recording، or storage and retrieval، without written permission from the rights holders

المعقدين للنشر والتوزيع
Almuakadeen for Publishing & Distribution
العراق ـ البصرة ـ شارع الفراهيدي
الهاتف: 0096597779850
Dar.Almuakadeen@gmail.com
Facebook: MUAKADEEN
Instagram: @muakadeenbooks

إصدار دار سطور للنشر والتوزيع
العراق ـ بغداد ـ شارع المتنبي ـ مدخل جديد ـ
ص. ب 74090
الرمز البريدي 12114
هاتف: 07700492576 - 07711002790
email: bal - alame@yahoo. com

جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 1 - 77322 - 440 - 4

كيسلوفسكي
عن
كيسلوفسكي

الحياة بين قداسةِ الفنّ وخطيئةِ الفنّان

إعداد
دانوشيا ستوك

ترجمة
سيف سهيل

سطور
للنشر والتوزيع

مُقدّمة المترجم

عندما كُنتُ صغيراً، كُنتُ أغفلُ ـ من دون قصدٍ، طبعاً ـ قراءةَ إسمِ المُتَرجم، المَطبوعِ قريباً من إسمِ المؤّلفِ، على أغلفةِ الكتُبِ المُترجمةِ: إنّه يعيشُ في مُحيطِ هذا الأخيرِ دائماً، ولا يَدخلُ دائرتَه؛ لا يُصبحُ منهُ، مثلَهُ أو نظيرَهُ، على الإطلاقِ مهما جاهدَ وإجتَهَد. لطالَما تخيّلتُهُ ظلّاً ـ وربّما كانَ كذلك، في النهاية! ـ لجَسدِ المؤلِّف. لطَالَما ألفيتُ فيه كائناً طُفيليّاً، وَسطيّاً، يَعتاشُ على أحكامِ اللغةِ.. وجوداً يُفني نَفسَهُ بنَفسهِ، إذ يَتَجاوزُ العَقل كي يَتحقّقَ في النَقلِ! ولَم أدرُكُ سوى لاحقاً مَعنى هذا العبء الهائلِ الذي يُلقى على كاهلِهِ، جَوهرَ هذا العقلِ المَهيبِ الذي يَتحَتّم عليهِ إستخدامَهُ كي يتمكّنَ من إجتيازِ المتاهاتِ التي تَتَشيّدَ، بشكلٍ مباغتٍ، في أيّ لحظةٍ، أمامَه، وتُهدّدَهُ بالضياع.

لا أقولُ هذا لأنّني أنا الآن هو ذاكَ الكائن الظلّي فحَسب، بَل أقولُه ـ ربّما ـ لأنّي أشعرُ بأنّني مُهدّدٌ بذلكَ النوعِ من المديونيةِ! تلكَ المديونية الغريبة والمُبهمة، المشبوبة بشيء من الإيمانِ الفطريّ. إنّها غريبة ومُبهمة بالقَدرِ الذي يواجُهُ فيهِ العقل هذا العالَم، ويَصُرّ على ذاتيته ووجودِهِ أزاءَه. وإلّا ماذا يُمكنُ أنْ يقولَ عقلٌ، لا يؤمنُ بالفرضيةِ الجاهزةِ لدينٍ تقليديّ، عن مقولةٍ مثلَ «كيفما تَدينُ تُدان»؟! إنّها مقولةٌ تصطبغُ بشيءٍ

من الماورائيّة التي تُبرّرُ لإيمانٍ طبيعيٍّ بالتشاؤم (بالنسبةِ لي على الأقل!). وعلى أيةِ حالٍ، فهذهِ سَجيةُ ضميرٍ حيّ، على ما أعتقد. وعليه إنّي مُتخوّفٌ، هنا والآن، من التغافلِ أو الإغفال الذي من الممكنِ، كلّ الممكن، أنْ يَتعرّضَ لَه إسمي، وهو يرزحُ تَحتَ وطأةِ إسمِ المؤلّف.

* * *

أنا خائنٌ! خنتُ النصّ!! لكنّي لم أخُنْ كيسلوفسكي. هل النصّ والمؤلّف أمران مختلفان؟!

كلّ من يجيدُ اللغة الإنجليزية قراءةً، وتتيسّر لَه فرصة قراءة الكتاب، سيحسبُ في كلامي هذا نوعاً من المغالاة. لكنّ شخصاً مثلي، وسواسٌ وحذرٌ ومؤتمنٌ، لا تطمّنه بساطة اللغة، ولا يطمأنُ بالركونِ إليها وحدها. يُعقّبُ هاشم صالح على مقولةِ رولان بارت، «الكتابة هي عمل من أعمال التضامن التاريخيّ»، قائلاً: «بمجرَّد أن تكتب بلغة ما فإنَّك تندرج غصبًا عنك في تاريخ ما، في تضامنٍ ما، في عصبيةٍ ما، سواء أكنتَ واعياً بذلك أم لا. هناك خيانةٌ لغوية مثلما أنَّ هناك خيانة قوميةٌ أو وطنية. أكاد أقول بأنَّ تغيير اللغة أصعب مِن تغيير الدين. هناك زَخمٌ تاريخيٌّ يهدرُ كالشلال من الأوّل إلى الآخر». على هذا المستوى، مارستُ الخيانةَ عمداً. إشكالية الترجمة تقبع في التأرجحِ المستمرّ بين تضامناتٍ عدّةٍ في آن.. في الإنتقال القلق بين خياناتٍ لغويّةٍ وثقافيّة. هذهِ عمالة مزدوجة. أنتَ تنقُل وتكتبُ أيضاً ـ تؤلّف!. تندهش أحياناً وأنتَ ترى عبارةً تافهة تتحدّاك، تنتصر عليكَ، وتمضي مزهوةً بتمنّعها عَن محاولاتك، إغوائِك، توسّلاتك. وهنا، عليكَ أنْ تبتدع، بغية التخلّص من المأزق المحتوم: أيّ أنْ ترتكب خيانة الخيانات!.

لقد وقفتُ على هذهِ الحقيقة منذ سنين، وأستوعبتُ صدمةَ هذا المأزق المأساويّ: تراجيديا إنسانيّة محضّة، وأيّ شيءٍ أكبر تراجيديّة من إستحالةِ نقل الجَمال كاملاً!. لذا تمنّعتُ عن الخوضِ فيه ردحاً من الزمن، مكتفياً بمتعةِ القراءة. لطالما عارضتُ ـ ولا أزالُ ـ ترجمةَ الأدب، لكوني أرى فيها طريقاً وعرةً وكثيرةَ المخاطر. الأمر ليسَ ذاته معَ الفسلفة والمؤلّفات الفكريّة. إذ ما يهمّ في هذه الأخيرة المعنى وحده، رغمَ إنّ إستلاله مرعبٌ في بعضِ الأحيان، ولاسيّما حينَ يتعلّق الأمر بالفلسفات الحديثة التي يغلبُ عليها طابعٌ شعريّ ولغويّ.

هناكَ مسألةٌ مهمّةٌ أخرى، أكثرُ خطورة ممّا تطرّقَ إليه صالح في كلامِه، أعلاه، عن «الخيانة اللغويّة». داخل كلّ لغةٍ، وما يرتبط بها من «تاريخ، وتضامن، وعصبيّة»، ثمّة مؤلّفون. صحيحٌ أنّ روحُ ثقافةٍ ما يُبطّنُ جميع الأفعال البشريّة في زمانٍ ومكانٍ معُيّنين، ناهيك عن تخلّلاتِ روح عصرٍ بأكمله فيها، لكنْ لكلّ تجربةٍ من التجارب الفردية سمتها الخصوصيّة، بصمتها النفسيّة، ميلها الأسلوبيّ، حياتها المتفرّدة. هذا يزيد من حجم الإيغال في الخيانة ويضع، في الوقت نفسه، مفتاح الحلّ بيدِ المترجم. في الحقيقة، إنّه يقدّم فرصاً متساوية أمام كلٍّ من تعميق المأزق والخروجِ منه. أعتقد بأنّ الإقتراب من الخطّ الذي يرسمه كاتبٌ ما بفعلٍ مركّباتٍ واعيةٍ ولاواعيةٍ، بفعلِ إسلوبهِ هو وتأثّره بالأساليب، بفعلِ كلّ ما يجعل هذهِ الكتابة أو تلك مقرونةً بإسمه هو، لا بغيره.. أقول، إنّ هذا الإقتراب يُمثّل المعوّض الذاتيّ عَن الفقدان الموضوعيّ للّغة في حالةِ النقل. بهذا تستلزم عملية الترجمة ما لا غنى عنه في عملية قراءة التاريخ: أقصد، **الفهم**، كحدس وذوق. اللغة خطاب. وستكونُ كلّ كتابة بالتالي هي خطاب يُعبّر

عَن واقعٍ ما، عن ذهنيةٍ ما، عن سايكولوجيّةٍ ما. وأرى بأنّ كلّ مفردة من هذهِ المفردات هي تواشج مزدوج: ذاتي ـ موضوعي. في الترجمة يُقابل المترجمون لغةً بأخرى. المعرفة الجزيلة بالقواعد الصرفيّة لكلتيّ اللغتين، كافيةٌ لتحقيق المستوى الموضوعيّ. لكنّها غير مؤهلة بمفردها للكشفِ عن الوشيجة. ماذا عن الجزء الذاتيّ من الخطاب؟!. هل يُمكنُ الحديث عن وجود قاعدة ذاتيّة، أم إنّ من الأجدر الحديث عن روح الخطاب ـ روحٌ كليٌّ ناشيءٌ عن إمتزاجِ قواعد الكلام وروح العصر بروحِ الكاتب، روحِ الأديب، روح الفنانِ؟!. في مجالِ فهم التاريخ، «يقول (فيكو) إنّه لا يجب ترجمة القوانين والتصوّرات والإبداعات القديمة إلى معانٍ معقولةٍ لدينا، بل يجب أخذها على أنّها عبارات مباشرة ومطابقة لواقع ملموس» (مفهوم التاريخ/ عبد الله العرويّ). بالطبع، إنّ لدى فيكو، الخبير بمناهج اللغويات، وجهة نظرٍ أخرى تجاه اللغة كخطابٍ معروفِ القواعد وبديهيِّ الفهم. وهو يقومُ بمقارنةِ التاريخ باللغة لا العكس ـ كما أفعل أنا هنا. لكنْ بما إنّنا نُترجم وفقط نترجمُ، فنحنُ نَمثلُ أمام روحٍ غريب. هذا يُشبه عملية قراءة أثر أو أمثولة تاريخيّة من الزمن الماضيّ، ويقتضي عدم وجوب تحويل التصوّرات والأفكار والعواطف، وكلّ ما هو روحيّ ومجرّد بإختصار، إلى «معانٍ معقولةٍ لدينا». وعليه ثنيتُ إتجاه المنهج (منهج فيكو) وأعدتُه مرّة أخرى من التاريخ إلى اللغة، على ما بينهما من ترابطٍ حيّويّ وتشابكٍ زمنيّ وفعّاليةٍ إنسانيّة مُشتركة.

أحسستُ وأنا أترجمُ هذا الكتاب، بشيءٍ من الفهم المتنامي. كانَ التعبير باللغة العربيةِ عمّا أحاول نقله عن الإنجليزيّة يتنامى نحو النضوج. أدركتُ لاحقاً أنّ ذلك ناجمٌ عن تنامي فهمي الذاتيّ لذات كيسلوفسكي

مَعَ تقدّم الكتابة، وتعمّقي أكثر في روحيّته، وإزديادِ إلماميّ بشخصيّته. لقد تماهيتُ معه شيئاً فشيئاً؛ وقعتُ على سلوكه ونمط تفكيره عبر صراحتهِ المفرطة في هذا الكتاب. لعلّي كنتُ محظوظاً حينَ وجدتُ في نفسيّتهِ ما يطابقُ نفسيّتي!

ومعَ ذلك، فقد لاقيتُ في هذا الكتاب، المكتوب بلغةٍ سلسةٍ، والذي ظننتهُ باديء الأمر سينمائيّا بحتاً، سطوراً شعريّةً لم ولنْ يُقنعني أزاءَها شيءٌ بأنّي قد تمكّنتُ من إيفاء حقّها وتصويرِ جمالِها في العربيّة كما هو واردٌ في الإنجليزية.

* * *

ينتمي كريستوف كيسلوفسكي إلى سلسلةِ أولئكَ الملعونين بلعنةِ، ما أسميه، أمّهاتٍ لعينات! لعينات بفعل القسوة والعاطفة!! إنّه يمتلكُ ذات التعقيد النفسيّ الذي دمغَ بطابعهِ غوته، هوغو، كوخ، رامبو، د. هـ. لورانس، دافنشي، يوماً. كلٌّ من أولئكَ صناعةُ أموميٌّةٌ صرفة. إسم كيسلوفسكي السينمائيّ وحسّه الإنسانيّ مدينان لسطوةِ أمّه العطوف.. لصمتها الحزين إنّما القاهر.

أفلامه ـ الروائيّة والوثائقيّة ـ تنضح إنسانيّة. إنّه من ذلك النوع المتديّن الذي يُلغّم الدين بمعنىً أرضيّ، ويجدُ في الإنسانيّة وفي حُبّهِ لَها تجسيداً لكلمات الإله السماويّ، بَل قل هيَ سمواته. يشعرُ المرء وهو يُشاهدُ أفلامه، بأنّ هناك روحيّةٌ هائلة تَهدرُ ما وراء الأحداث، كما لو كانَتْ ظلّاً هائلاً لربّ تغشي سحابتُه أرضيةَ الأحداث، ويملي على البشر أفعالهم وأقوالهم أحياناً. هذا يبرز بجلاء في الوصايا العشر، وذلك، طبعاً،

لإرتباطِ موضوعة الأفلام العشرة بعمود الدين المسيحيّ. في أفلامهِ، لا يجد المشاهد تعقيداً على مستوى السيناريو أو الحوار أو الموضوع أو الإخراج؛ إنّ أحداثها ليستْ مُعقدة وغريبة إلّا بقدر ما هنالك تعقيد وغرابة في النفس البشرية. يُوجّه كيسلوفسكي عنايته لوصفِ هذا العالم الأرضيّ، وما فيه من علاقاتٍ وتعاطياتٍ بشريةٍ لا يُمكنُ وضعها في ميزان المُطلق. ليس هناك خيرٌ محضّ أو شرٌ محضّ. عالمٌ يبدو فيه تفسير الأفعال متعذّرٌ في معظم الأحيان؛ ولا يُمكنُ التكهنَ فيه بسلوكِ الأفراد. يتوغّل هذا المخرج البولنديّ في المعاني العميقة لحقيقة الحياة، بشتّى مناحيها، ثمّ يَطرح في أفلامه الأسئلة المؤرقة للوجود الإنسانيّ، وهو يتوسّل ببساطةِ العمل، كونها المرادف الواقعيّ لبساطةِ المشهد الحياتيّ ورتابته، لطرحِ هذهِ التساؤلات. إنّ إعتيادنا الحياة ومظاهرها اليومية المملّة جعلنا نغفلُ رؤيةَ تفاصيلها العديدة ووضعها موضعَ الشّك. أوّل ما يواجهنا في الحياة مظاهرها وظاهراتها، وإنّما من هذهِ بالذات ننطلق في بحثنا عَن حقيقة الأشياء في جواهرها، وعمّا يربط بينها من علائق. هناك شيء من ظاهراتيّة هوسرل في النهج الذي يتوخّاه كيسلوفسكي في صناعة الأفلام.

تناقضات نفسيّته المعقّدة وميله إلى السلام الروحيّ، ومقته الشديد للسياسة والحياة الحزبيّة، كلّ ذلك يوحي بدايةً بأنّه شخصٌ لا يكترثُ سوى بالفن.. الفن فقط. لكنّك تكتشفُ لاحقاً ـ وبشيءٍ من الدهشة ـ مدى إلتزامه الأخلاقيّ والفنّي. إنّه فنان ملتزم إلى أبعد الحدود.

* * *

بعد هذهِ المقدّمة الوجيزة وغير الوافية بالطبع، سيجد القاريء مُقدّمة المحرّرة دانوشيا ستوك، وفيها توردُ معلوماتٍ إضافية عن المخرج. كما

تُسلّط فيها الضوء على بعضِ النقاطِ المهمّة والفاصلةِ في هذهِ الحقبة من تاريخِ بولندا، وتأثيراتِ السلطة والرقابة على الثقافة عموماً وعلى صناعةِ السينما بوجهٍ خاص.

بصراحة، كنتُ أزمعُ أنْ أجعلَ من هذهِ المُقدّمة خاتمةً، وأنْ ألغي أيّ شكلٍ من أشكالِ التقديم لهذا الكتاب، فيما عدا الإشارة لطريقةِ ترتيبه وهوامشه، بالإضافة إلى هوامشي أنا. هذا لأنّني أعارض ما يمكنُ أنْ يكونَ للمُقدّمات التعليقيّة والنقديّة من تأثير مُسبقٍ على القاريء، وما بوسعها أنْ تفرضه من تأويلاتِها وفهمها ومنطقها الخاصّ على تأويلاتِ ذهنيّتهِ وفهمهِا ومنطقها، قبيل قراءته المباشرة للكتاب ـ أيّ كتابٍ كان. لكنّي تراجعتُ عن القيام بذلك، ومضيتُ في السبيل التقليديّة للكتابة. وذلك لسببين. الأوّل، إنّ هذا قد يفترض قارئاً غبيّاً أو مُتبلّداً، وهذا ما لا يرتضيه كاتب. والثاني، إنّ للمُترجم والناقد والمعلّق والمقدِّم لأيّ كتاب، الحقّ في توسيعِ دائرتهِ، التي مركزها ذاته وكيانه، لتكونَ أيّ نقطةٍ، من نقاطِها، بدورها مركزاً مُحتملاً لدائرةِ كاتبٍ آخر.

وضعتُ أرقام هوامش الكتاب نفسه بين قوسين «()»، وسيجد القاريء فهرساً بهذهِ الهوامش في نهاية الكتاب. أمّا هوامش المترجم، فقد أوردتها أسفل الصفحات كحواشٍ، بين طيّات الكتاب نفسه.

أودُ أنْ أشكر المخرج المسرحيّ الشاب صلاح منسيّ، الذي حمَلَ إليّ نُسخةً من الكتابِ وألحَّ عليّ بالإضطلاع بترجمتها، وواصلَ ـ بلهفةٍ ـ فضولَ السؤال عن أشواط تقدّمي بالعمل، مُتشوّقاً إلى قراءته. وكـمُعقّدٍ أقدّم شكريَ الجزيل إلى مؤسّس «المُعقّدين» الحديثة، فارس الكامل؛ صديقيَ الورّاق، المسكون بأرواحِ الكتب، والمشعُ المبشّرُ بنورِ ضياءها.

ولستُ أقلّ من ذلك إمتناناً لنقاط الضوء في الزمن الحالك: أمين الشرقيّ؛ بشار فائق، قاسم السنجريّ، لتشجيعهم الدائب لي.

يَحمل هذا الكتاب تجربة إنسانيّة وفنيّة غنيّة لأحد أهمّ صنّاع الأفلام في العالم ـ لهذهِ السيرة، قيمة بشريّة وسينمائيّة وتاريخيّة على حدٍّ سواء. وسيقتصرُ أملي هنا، كمؤلفٍ محكوم بإثم الخيانةِ ونسيانِ المَديونيةِ، على أنْ أكونَ قد وُفقتُ في نقلِ التجربةِ لِّجعلَها تمسّ أحاسيسَ القاريء، كما فعلَتْ مَعي عبرَ لُغتها الأمّ!

سيف سهيل

شكر

بدايةً، أودّ، بالطبع، أنْ أشكرَ كريستوف كيسلوفسكي والذي، معَ كونِهِ كانَ مُنهكاً، وافقَ على السماحِ لي بإجراء مقابلةٍ مَعَه بمنساباتٍ كثيرةٍ جدّاً والذي سمَحَ لي بالتنقيب في صورهِ العائليةِ و«المهنيّة»[1]. هذا الكتاب يعتمد بشكلٍ واسعٍ على المقابلات المُسجّلةِ صوتياً معَ كيسلوفسكي في باريس خلا كانون الأوّل من عام 1991 وأيّار عام 1992، عندما كانَ يعمل حينها على سيناريوهات الفيلم الثلاثي **ثلاثة ألوان**. سُجّلَتْ المجموعة الثالثة من المقابلات، وهي تُغطّي فعاليات الفيلم الثلاثيّ، في باريس صيف 1993 حالما كانتْ عملية تصوير **ثلاثة أفلام** قد بدأتْ.

ثمّة عددُ من الأشخاص الذينَ أودّ أنْ أوجّه شكري إليهم أيضاً لما قدّموه لي من دعم وعَون وتشجيع: فيتولد ستوك، جاسيك بَتريسكي، غراجينا بتريسكا، مارسيل لوجينيسكي، آن دوروفلا، ماريشا كيسلوفسكا، تاديوش جانتشيكوفسكي، آنا بنتر، وبالتأكيد ترايسي سكوفيلد لمُساعدتها التحريريّة البالغة.

---

(1) **المهنيّة**: هي هنا ترجمة غير دقيقة للكلمة الإنجليزية «on ـ set» التي تأتي كصفةٍ للأحداث والفعاليات التي تَحدث خلال عملية صناعة الفيلم أو بروفات العملِ المسرحيّ (المترجم).

أودّ في أنْ أقدّم شُكري إلى المعهد البريطاني للسينما لسماحها بتضمين مُقتبساتٍ من مُحاضرة **الغارديان** التي تمّ عقدها معَ كريستوف كيسلوفسكي في نيسان عام 1990.

مقتطفات من أفكار كيسلوفسكي مكتوبةٌ للمجلة الثقافيّة الشهريّة **دو** (زيورخ، سويسرا) قد ضُمنّت في النص. الفقرات هي ترجمةٌ مباشرةٌ لي عَن الكلمات الأصليّة لكيسلوفسكي.

الصور الساكنة (Stills) والفوتوغرافيّة تَظهَر بإذنٍ من: كريستوف كيسلوفسكي وكذلك أندريه أروار، بيوتر جاكسا ـ كفياتكوفسكي، مونيكا يجوروفسكا، جاسيك بَتريسكي، أرشيف البولنديّة للإنتاج السينمائيّ، أرشيف دبليو أف دي، حفل الموزعين السينمائيّين، أم كي ـ 2، الأرشيف السينمائيّ لـ«تي في بي».

مقدّمة المحرّر

إلى جانب أندريه وَايدة، رومان بولانسكي، جيرزي سكولِموفسكي وكريستوف زانوسّي ـ وجميعهم من كلية وودج السينمائية ـ قد أصبح كريستوف كيسلوفسكي واحداً من أفضل صنّاع الأفلام البولنديين. إلاّ إنّ الأمر إقتضى مرور ردحٍ من الزمن قبل أن تُدرَك أهمية موهبته في الغرب. إنّ فيلم «مهووس الكاميرا (الهاوي)» (*amator) buff camera*)، المنتَج عام 1979 والفائز بجائزة غراند بركس في موسكو، هو الذي لفت إنتباه هاوي الأفلام الغربيّ إلى إسمه، لكنّه ليسَ إلّا مع فيلم «لا نهاية» (*End No*)، وعلى نحوٍ أكثر أهمّية، مع فيلم «الوصايا العشر»، المنُتَج في 1988 ـ 1989، أخذتْ سُمعته بالإنتشار في السوق العموميّة ـ ولكنْ ليسَ في التجاريّة حتى ذلك الوقت. غير أنّه كانَ لكيسلوفسكي، في ذلك الحين، عدّة أفلامٍ روائية تحمل إسمه، ناهيك عن العدد الضخم من الأفلام الوثائقيّة الحاصدة على جوائز.

في الواقع، إنّ سيرة كيسلوفسكي المهنيّة قد بدأت مع الأفلام الوثائقية. وقد مثّلَ نوعٌ واحدٌ من الأفلام الوثائقيّة على وجه الخصوص، في بولندا عقديّ الستينيات والسبعينيات، شكلاً مُنقطِعَ النظير. لقد لعبت هذه الوثائقيات دوراً مزدوجاً من حيث أنّها كانت فنّية وسياسيّة ـ سياسيّة بمعنى

أنّها جاهدَتْ، وبمساعدةِ حِيَلٍ متنوعة على حساب مسؤولي الرقابة، لإظهار الحقيقة كما هي وليست كما دعا إليها الشيوعيون. هكذا، كانت (هذه الأفلام) بشائر لـ«**سينما القلق الأخلاقيّ**»، الحركة التي وسمَت الأفلام الروائية، والتي جاهدَتْ على إيقاظِ الوعي الإجتماعيّ. وكما كان من الطبيعيّ أن تنشأ «**سينما القلق الأخلاقي**» من الأفلام الوثائقيّة لسنوات عقد السبعينيات، كذلك فإنّ أفلام كيسلوفسكي نشأت من وثائقياته؛ إلى درجة أنّه في فيلم «قسم الموظفين» (*Personnel*) قد تمّ إستخدام أجهزة توثيق لتعزيز وإضافة موثوقية إلى حبكة خيالية. اليوم وكما في السابق، كيسلوفسكي يدعو إلى صناعة الأفلام الروائيّة وفقاً إلى أساسيّات الفيلم الوثائقيّ بما إنّ أفلامه ترتقي تدريجيّاً من خلال الأفكار، لا من خلال الأحداث.

يُجادلُ كيسلوفسكي بأنّ جميعَ أفلامه بإستثناء واحدٍ ربّما ـ «71 العمّال» (*71 Workers*) ـ تتَحدّثُ عَن أفراد، لا عَن سياسة، لكنْ سيكون من الصعب إنكار أنّ معظمها، وخاصّة الأعمال المبكرة منها، يعكس بقوة المناخ السياسي لعصرها. لهذا فإنّ نظرة عامّة على آخر الأحداث في بولندا ستُعين قاريء هذا الكتاب على فهم لماذا يُعتبر كيسلوفسكي لا صانع أفلامٍ رئيسيّ في بلاده وحسب، بل ومثير للجدل أيضاً. إنّ العديد من البولونيين يحبّونه، لكنّ آخرين يرون إلى أعماله وشخصه بتحفظٍ كبير، معتقدين بأنّه غازل الحزب في إنتاجِهِ أفلاماً مثل «سيرة ذاتية». لقد أتّهِمَ بكونه إنتهازياً، وبأنّه قد خان نفسه وخان بولندا.

بشخصهِ فإنّه، بكل تأكيد، يعلن عن نفسه تشاؤمياً؛ تعابيره جدّيةٌ معظم الأحيان؛ عيناه عازمتان من وراء النظّارات. لكنْ، عندما تظهر إبتسامة،

فإنّك تشعر فوراً بصدقها. هناك ثروة من الدفء غير المشكوك فيه ومن الدعابة الذابلة، وراء الجدّية المروعة لسلوكه. لقد كان مُتعَباً حين تحدّثت معه في باريس. كان متعَباً، بالتأكيد، من جدول الأعمال الثقيل للغاية مَع ثلاثة أفلام يَجبْ أنْ تُكتَب وتنجز في غضونِ سنتين، لكنّه كان متعباً أيضاً من السياسة، ومن توقعات البولنديين عنه في أن يكون شيئاً لا يرغب أن يكونه ـ أن يكون حيواناً سياسيّاً. وبتحريره نفسه من المقيّدات المرهقة للسياسة، فإنّ أفلامه تتطرّق على نحو أكثر وضوحاً إلى ثيماتٍ عامّةٍ تخصّ الإنسانية، وتخصّ التساؤل عن معنى أنْ يكون المرء إنساناً.

وُلِد كريستوف في حزيران عام 1941 في وارسو. كانت طفولته هائمة، كون أنّ كيسلوفسكي، مَع أمّه وأخته، رافقَ أباه، الذي كان يعاني من مرض السلّ، من مشفى مدينة إلى أخرى. (إنّ من المدهش سماعه يتحدّث عن السلّ بين نفسِ سجارة وآخر، أو بين سعالٍ وآخر). مما لا شك فيه أنّ أكثرية الأطفال، الذين ولدوا في بولندا في ذلك الوقت، عانوا من بلاءاتٍ عديدة لكنّ ذلك لا يُقلّل بشكل من الأشكال وطأةَ المُعاناة الفرديّة، ومن الصعب التصور في أنْ لا يكون التنقّل المستمرّ الذي قاساه كريستوف الشاب قد تَرك أيّ أثرٍ في نفسه. لم يتكلم كثيراً عن طفولته، حينما إستجوبتَه. بالتأكيد، لقد روى لي عن الحكاية الغريبةِ أو الذكرى، ولكنّها كانت كلّها مفتتة. لقد بقيت عبارة «لا أستطيع التذكر» تتكرر بإستمرار ـ ربّما، بشكلٍ ما دونَ واعٍ[1] من محو الألم. إلا إنّ ذلك تخمين

(1) في عالم التحليل النفسي، الخيوط التي تَفصل بين المفاهيم والمُصطلحات بالغة في الدقّة. تَستخدم المُحرّرة، دانوشيا ستوك، هنا مُصطلح «subconscious» ومرادفه العربيّ «ما دون واعي»، وهو لا يُقابل في التحليل النفسيّ مُصطلح «unconscious»

ـ كيسلوفسكي كتوم وحذر بطبيعته. لكنْ يبدو عليه فعلاً بأنّه قد أتقنَ فن المناورة في أجوبته لتلائم قَصدَه أو لإختصارها. مع ذلك، فقد ألفيتُه متجاوباً ومتعاوناً في أحاديث عديدة معه في شقته بباريس.

التدريب المهني الأول لكيسلوفسكي، بعمر السادسة عشر، كان في كلية تدريب رجال الإطفاء (*College Training Firemen's*)، وكانت فترة قصيرة الأجل، أثارتْ فيه كُرهاً للبزات النظامية والإنضباط. كان ليكون أيّ شيء أفضل من حياة نظامية صارمة، لذلك ولغرض أن يتجنب الخدمة العسكرية الإلزامية، فقد عاد إلى المدرسة، ومن بعدها إلى كلية تقنيي المسرح في وراسو (*Technicians Theatre for College*). بعد محاولته الثالثة، تم قبوله في كلية وودج السينمائية حيث أكمل تعليم السنوات الأربع المقرّرة في الإخراج السينمائي.

خلال هذه السنوات، كان الأمين العام لـ«بي.ز.بي.آر.» (حزب العمال البولندي الموحد) الشيوعي، هو فلاديسلاف غومولكا، الواصل إلى السلطة خلال **أوكتوبر البولندي** عام 1956 (ثلاث سنوات عقب وفاة ستالين)، على ظهر موجة من الإضطراب الشعبي. لقد كانَ مرحباً به من قبل كلٍّ من نيكيتا خروشوف، الذي إستدعى آنذاك قواته من زحفها على وراسو، ومن قِبل الشعب البولندي. أراد غومولكا «قيادة بولندا على درب جديدة نحو الإشتراكية»، وقد تمّ تخفيف القيود المفرطة على

(غير واعي). قمتُ هنا بترجمة حرفيّة، من قبيل الإحتياط (ربّما عمدتْ المحرّرة إلى هذا الإستخدام)، رغم إعتقادي بأنّ ستوك لم تستحضر تمايزاً من هذا القبيل، وهو عدم إكتراث (فيما يتعلّق بهذا التفريق بين المصطلحين هنا) شائع في الكتابة الأدبيّة واللغة العامّة عموماً.

الحريات الشخصية والعامة المفروضة خلال الحقبة الستالينية. تبع ذلك فترةٌ وجيزةٌ من الحرية النسبيّة، بيد أنّ في 1968، كانَ هنالكَ ثمةُ من رأى بأنّ غومولكا قد أصبح فاقداً للأهليّة.عددٌ من أعضاء الحزب، من بينهم الجنرال ميتشسلاف موتشار، رئيس الوظائف الأمنية، كانوا ينتظرون ببساطة اللحظة المناسبة لتشويه سمعة غومولكا وإنتزاع السلطة. جاءت الفرصة التي كان موتشار يبحث عنها في كانون الثاني عام 1968. مسرحية آدام مكيفيتش الشِعرية «الأجداد»، والتي نشرت للمرة الأولى في 1823، كانَتْ تُعرض على مسرح وارسو الوطني للطلبة الذين هتفوا للإشارات المناهضة لروسيا. إتخذتْ الحكومة إجراءاً عنيفاً في حظر المسرحية. التظاهرات الطلابية الناتجة عن ذلك، تمّ قمعها بطريقة عنيفة، وكثيرٌ من الطلبة أما أعتقِلوا أو فُصِلَوا من الجامعة. التظاهرات إمتدت إلى أوساط طلابية أخرى من ضمنها كلية وودج السينمائية. وقد إتهمَ الجنرال موتشار عملاء صهاينة بالتخريب. في ربيع عام 1968 أعقبَ ذلك تطهير آلاف اليهود البولنديين من الحزب ومن بولندا. كان غومولكا متساهلاً في إصداره تأشيرات الخروج لليهود، وقد هاجر الكثير بما فيهم نسبة كبيرة من الإنتلجنسيا. لقد فقدت كلية وودج السينمائية الكثير من خيرة أساتذتها الجامعيين. بإلقائِهِ اللوم المتعلّق بالتظاهرات على المؤمرات الصهيونية، نجحَ الحزب نجاحاً تاماً في تحريض الإعلام، والأهم من ذلك، في تأليبِ عمال المصانع الضخمة، ضدّ الطلبة المتمرّدين. الكثير من الطلبة عانوا من خيبة أملٍ كبيرةٍ مما كانَ وهماً، هذا إنْ لم يكونوا موقوفين. لقد خُدِعوا إلّا إنّ وعيهم الإجتماعيّ والسياسيّ تمّ صقله. تخرّج كيسلوفسكي من كلية وودج السينمائية عام 1969.

مطلع العقد، 1970، كان عهد إضطراب في بولندا عموماً. إنّ تضافر كلّ من رفض غومولكا للواردات مع محاصيل الحصاد السيئة لعاميّ 1969 و1970، أدّى إلى نقصٍ حاد في الغذاء، فيما إرتفَعَتْ طوال عقد الستينيات كلفة المعيشة وبقيتْ أجور العمال منخفضة. إنّ إعلان غومولكا في 13 كانون الأوّل 1970 عن رفع أسعار المواد الغذائية الأساسية بنسبة 30 بالمائة قد حطّم الحاجز. خرج عمّالٌ، يعملون في حوض لينين لبناء السفن في غدانسك، في إضرابٍ وقاموا بالزحف نحو مقرات الحزب حيث فتحت الشرطة النار على الحشد. لقد أحرق العمال المبنى. إلتحقتْ عدة أحواض أخرى، وأُستدعيَ الجيش لإستعادة النظام، لكنَ قتالاً إندلعْ، ومات المئات. عُقد إجتماع طاريء للمكتب السياسي بدون غومولكا، الذي زُعِمَ أنّه تعرّض لسكتة دماغية، وبعد إقتتال داخلي بين إدوارد غيرِك وزمرة موتشار، خَلفَ غيرِك، الأمين العام حينها في كاتيفيتش وسيليسيا ومعظم المنطقة الصناعية في بولندا.. خلف غومولكا.

جَلبَ غيرِك من سيليسيا رجاله التابعين له، وهم رفاق (حزبيون) على النمط السوفياتي الحق، والذين، بدلاً من أنْ يأخذوا عهداً على تطبيق الإشتراكية، كانوا متلّهفين لتحقيق رفاهيتهم الشخصية الخالصة. خلافاً لسلفه، وضع غيرِك موضِع التنفيذ برنامجاً كبيراً في التوسع الإقتصادي والإجتماعي. لقد ألزَمَ نفسه بديونٍ ضخمة مع الغرب من أجل بناء مصانعٍ جديدةٍ، كان الغرض منها إنتاجَ بضائعٍ للتصدير. لقد تجمّدت أسعار الأغذية. وإرتفع مستوى المعيشة لفترة وجيزة بينما إتجهت الكلفة نحو الإنخفاض. لكنْ لم يمضِ وقتٌ طويل حتى أخذت الأخطاء المتأصّلة في الإقتصاد بالتأثير. لم يتم إكمال المصانع الجديدة في الوقت المحدّد

وأثبتت البضائع المحلّية بأنّها رديئة الجودة وصعبة التصريف في الغرب. وفي محاولة للّحاق بالديون المتزايدة بسرعةٍ جنونية، ذهب الفحم والبضائع المعدّة للسوق المحليّة إلى التصدير. النقائص أصبحت أكثر تواتراً، وفي 24 حزيران1976 كرّر غيرِك خطأَ غومولكا. لقد رفعَ أسعار الغذاء بمعدّل 60 بالمائة. ومرة أخرى، إندلعتْ إضرابات وأعمال شغب في أنحاء البلاد، مجبرةً غيرِك على التراجع عن زيادات الأسعار. مئات العمّال ضُربوا من قبل المليشيات، أو طردوا من العمل، أو ألقيّ القبض عليهم وتمّ سَجنهم.

منذ أواخر عقد الستينيات، وعلى الرغم من الرقابة المستمرّة، كانَ الفكر والثقافة يقومان بتحفيز الوعي الإجتماعيّ لدى عامّة. كان هنالك إحساسٌ عام بالتقاسم. ولأنه لم يكن هناك كفايةٌ من المأكلِ والمسكنِ والسلعِ الأساسية الأخرى، إتجهَ الناس نحو البضائع الروحية ـ فن، ثقافة، دين، ومصاحبة أحدهم الآخر. في منتصف عقد السبعينيات كان الشعور بالتكافل يتنامى أساساً. وقد تعزّز هذا بحقيقة أنّ تقسيم شرق ـ غرب، فيما يتعلّق بالسفر والمبادلات الثقافية، قد أصبح أقلّ وضوحاً. بدأتْ الأفلام القادمة من الغرب تُعرَض في بولندا وأخذَتْ أعمال كتّاب المسرح الغربيين تُؤدّى. إنّ المسرح البولندي ذاته إختبر ولادةً جديدةً مع الإتجاهات المبتكرة كتلك التي ظهرت مع جيرزي غروتوفسكي في فروتسواف وتاديوش كانتور في كراكوف. لقَدْ زَودتْ الناسَ صحافةٌ فعّالة، معارِضةٌ وسرّيةٌ، بأدبٍ غير خاضعٍ للرقابة، وتم تأسيس كلية للطيران بشكلٍ غير رسميّ. كانت المحاضرات والندوات تُعقد في منازلٍ سرّية. وكان يتم تغيير الأماكن على نحوٍ دائم، لتجنّب غارات الشرطة،

بالرغم من إنّ الكثير من الناس كانوا، في الواقع، يَتعَرَّضونَ للإعتقال والمضايقة، فيما تَتم مصادرة الكثير من التجهيزات.

طوالَ عقديّ الستينيات والسبعينيات، لعبَ الفيلم دوراً إستثنائياً هامّاً في بولندا. إنّ تأثيرَه كان مرئياً، مباشراً، فيما كانت الرسائل الكامنة وغير المعلنة لا تزال تناور بغيةَ التملّص من الرقابيين. الشفرة السينمائية طوّرتْ ما كانَ الجمهور وحدَهُ يفهَمَهُ بشكلٍ جيد، والذي إنّما لَم يكن الرقابيون بقادرين على فهمه وتفسيره. لقد أصبحتْ السينما ـ بأفلامها الوثائقية والروائية ـ الضمير الإجتماعي للناس، بما أنّ الفيلم أبرزَ أسلوب حياةٍ مستنكرٍ من قبل الشيوعيين. أعتُبرتْ الأفلام الوثائقية، في حينها، على نفس القدر من أهمية الأفلام الر وائية ـ لم تكن بمثابة حشوٍ لجدول المواد التلفزيونية أو مجرد برامج مكمِّلة. تمّ تصوير الكثير بهدف الإصدار السينمائي، وكانت الناس ستتدافع على نحوٍ متكرر لمشاهدة فيلم وثائقي، بدلاً من الفيلم القصصيّ الذي من المفترض أن يأتي الفيلم الوثائقي مكمّلاً له، لأنّهم أدركوا بأنّه يعرض عليهم عالمَ تجربتهم اليوميّة.

لإعتبارٍ ما، كان من الأسهل، في ذلك الوقت ـ وخاصّةً في النصف الثاني من السبعينات ـ صنعَ أفلام في بولندا منها في الغرب. الضغط التجارّي لم يكن عظيماً جدّاً. لم تكُن هناك حاجة ملحّة لإرضاء المنتج أو الجمهور من أجل الحصول على الموارد الماليّة الضرورية. صناعة السينما كانت تُدار بأموال الدولة، لذا فإنّ المال لم يكن عائداً إلى أيٍّ كان بعينه.

رغم بقاءها تحت العين الرقيبة لوزارة الفنون والثقافة، إلّا إنّ صناعة السينما البولنديّة أُلغيتْ مركزيتها عام 1955. أُطلِقَتْ ثمانية دور إنتاج،

Zespóły، للفيلم الروائي (*Zespół* تعني حرفيّاً فريق) مستقلّة إدارياً لكن مموّلة حكومياً، كلّ واحدةٍ من هذهِ الدور لها رئيسٌ فنّي خاص بها ـ عادةً ما يكون مخرج أفلام ـ ومدير أدبي، ومدير إنتاج تنفيذي. كل دار إنتاج كانت مسؤولة عن المصادقة على مخطوطات السيناريو، وتنظيم كافة مراحل الإنتاج. وبذلك، فإنّ مصنّعي الأفلام الذين لهم أذواق ومعتقدات فكرية مشابهة كانوا يلتحقون بنفس دار الإنتاج. تقدّم الأفلام المنتجة للمصادقة عليها من قبل نائب وزير الفنون والثقافة، وكذلك من قبل مجلس الدولة للرقابة. بعض السيناريوهات كان يُكتب بطريقة تخدع الرقيب، ولكنّها مصمّمة وفقاً لمقاصد صانع الفيلم الخفيّة والأصيلة. إنّ الأفلام الوثائقية، ورغم أنّها كانت مموّلة من الدولة أيضاً، كانت تُنتج في دور إنتاجٍ مستقلة تُسمّى عادةً محترفات (أستوديوهات). بالتأكيد، كانَ عددٌ كبيرٌ من الأفلام يوضَعُ في الرفوفِ ويبقى فيها مُهملاً لسنين عديدة ـ مثل فيلم «الهدوء» (*Calm The*) المنتَج عام 1976 من قبل كيسلوفسكي للعرض التلفزيوني ـ أو كانَ يُعرض فقط لجمهرة مختارة من المتفرجين ـ مثل فيلميّ «سيرة ذاتية» (*vitae Curriculum*) و«من وجهة نظر حمّالٍ ليليّ» (*View of Point Porter's Night a Form*) لكيسلفوسكي عاميّ 1975 و1978 على التوالي ـ لكنّ الأفلام ظلّت تُصنّع وتُشاهَد في عروض شبه سرّية من قبل النواة الصلدة لمثقفي وارسو.

أتذكر الإنسلال خلف البوابين إلى **أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية** في وارسو، لحضور عدد من هذه العروض. كان أمراً مثيراً للسخرية أنْ يُطلَب مِن زوجي، الذي كان يعمل في الأستوديوهات كمدير تصوير وإضاءة، بشكلٍ دائم ـ وبطريقةٍ ليسَت مهذبة جداً ـ أنْ يعرِض

بطاقة تعريفه، بينما كنتُ أنجحُ أنا، بطريقةٍ ما من الطرقِ، في الإنسلال من الخلف دون التعرض للمضايقة. ذلك من حسن الحظ، إذ لم يكن لديّ إذنٌ بالدخول وقد كانَتْ قائمة محدّدة وصارمة من الضيوف تُوضَع، على الدوام، مسبقاً لأيّ عرضٍ مماثل. كانت العروض تسمى بـ«الموافقة النهائيّة على الصياغة» (*kolaudacje*) وقد أعدَّتْ لغرض السماح لحلقة مغلقة من صنّاع الأفلام بمشاهدة الفيلم وتقييمه نقدياً. الأفلام كانت تُعرض في مسارح عرض صغيرة في بنايات أستوديو، ولكنْ بدلاً من الضيوف العشرة أوالخمسين الذين صمّمت المسارح لإستيعابهم، فإنّ الغرف كانت تكتظ بالمخرجين والمصوّرين والكتّاب والشعراء، الجميع يُحدّق النظر بإهتمام إلى شاشة العرض من خلال الضباب الكثيف للدخان كريه الرائحة (السجائر البولندية!). إنْ حدث وكان على إداريّ أو مسؤول من الأستوديو أن يظهر، فقد كانَ عليّ ـ أنا الضيفة غير الشرعيّة ـ الإختباء بعيداً أو الإندماج في أغراض الديكور المحيطة، على نحوٍّ غير بارز قدر الإمكان.

في منتصف السبعينيات أصبح المجتمع موحداً وراغباً في حماية المنشقين إلى حدٍّ بعيد جداً مما كان عليه في نصف العقد السابق. لقد وحّدَ العمال والنخبة المثقفة قواهم. في أيلول 1976، قامَتْ مجموعةٌ من المثقفين والمنشقين، من بينهم جاسيك كارون (الذي كان من المقرر، بعد جولة محادثات عام 1989، أن يُصبح وزيراً للعمل)، وآدم ميكنك، بتشكيل لجنةَ دفاع العمال (*KOR*) المُعارِضة. مَنَحتْ هذه المنظّمة الإستشارة القانونية للعمّال المعتقلين وأخبرتْ العامّة عن المعاملة التي كانَ العمّال يُعاملون بها أثناء محاكمتهم. لقد جمعَتْ مبالغاً من الأموال

لدفع غراماتهم ولتقديم المعونة إلى عائلاتهم. إنّ إنتخاب الكاردينال فويتيلا كبابا في تشرين الأول 1978 وجولته المنتصرة اللاحقة عبر البلاد، قد عزّز من صلابة إيمان البولنديين بقوتهم ووحدتهم، وبحقهم في التحرر. في تموز 1980، حاول غيرِك، مرّةً أخرى، أن يعيد الديون إلى مستوياتها الإعتيادية، وذلك من خلال زيادة أسعار الأغذية. ومرة أخرى إندلعتْ الإضرابات، غير أنّ هذه المرّة كان هناك تنظيماً وإدراكاً مسبقاً لها، أكثر بكثير من سابقتِها. في 14 آب 1980، أعلنَ الكهربائي ليخ فاليسا، في حوض لينين لبناء السفن في غدانسك، إضراباً على الإقالة غير القانونية لزميلته آنّا فالنتينوفيتش. وبخلاف متظاهري إضرابات 1976، لم يقم هؤلاء العمّال بالزحف نحو مقرات الحزب لإشعال النار فيها. عوضاً عن ذلك، نظّموا إعتصاماً سلميّاً، طالبوا فيه بمقابلة ممثلين عن الحكومة. تمّ تأسيس لجنة إضراب بَين ـ مصنعي لغرض التنسيق بين العدد الهائل من المراكز الصناعية الأخرى التي كانت قد حَذت حذو الآخرين الآن. في31 آب سنة عام 1980، وقّعَتْ الحكومة على إتفاقيةٍ مع العمّال، أجازَتْ فيها النقاباتِ العماليّة الحرّة، الحقوقَ المدنية، وحرّيةَ الحصول على المعلومة. النفاذ إلى وسائل الإعلام تم ترخيصه هو الآخر للنقابات العمّالية الحرّة وللكنيسة الكاثوليكية. إنّ حركة **تضامن**، أيّ إتحاد نقابة العمّال الحرّ، قد وُلِدتْ. لقَد كان هناك شعور أصيل بحماسة مشترَكة. آمنَ الناس، حقيقةً، بأنّ شيئاً ما ربما يتغير، بأنّ صوتَهم سوف يُسمَع، والأهم من ذلك، سوف يُحترَم. لقد أصبحوا أكثرَ إنفتاحاً؛ أقلَّ خشيةً في التعبير عن حقوقهم وكراهيتهم تجاه الحزب القامع. الملايين من الناس أعادوا بطاقاتِ عضويتهم الحزبية، وإنتقدوا الحزب علانية.

فيما كانَ المجتمع يتمتّع بحرّياته الجديدة، جاءَتْ سياسةُ الحزب بأزمةٍ إقتصادية، وبنقائصٍ أكبر أيضاً، بما في ذلك التجهيزات الطبية الأكثر إحتياجاً، وأصبح من الواضح في وقتٍ قصير بأنّ الحزب نفسه قد تفكّك. مليون شخصٍ من المنتمين إليه، إنخرطوا في حركة تضامن. لكنْ، في الوَقت الذي تراخَتْ فيه قبضةُ الحزب، فإنّ شقاقاتٍ شتّى إحتَدمَتْ داخل حركة **تضامن**، ونما صراعٌ بين معتدلين إعتبروا بأنّ حركة **تضامن** هي بالدرجة الأساس نقابة عمّالية وليستْ حزباً سياسياً، وبين متشدّدين آمنوا بأنّ حَركة **تضامن** عليها أن تُشارك في السلطة.

كان هنالك شيءٌ واحد، مهما يكن من أمر، لم تسمح به موسكو، وهو الإنحلال الشامل للحزب في بولندا. خلال شهر شباط 1981، وفي خوفٍ من فقدانها السيطرة على بولندا، تقدّمتْ روسيا بواحدٍ من عدّة إجراءاتٍ وُضِعَتْ للبَدء بإجراءٍ صارمٍ ومفاجيء لمنعِ ما قد يَحدث. الجنرال، المُخلِص لموسكو، فويتشخ ياروزلسكي، قائد الجيش البولندي، والأمين العام للحزب منذ تشرين أول السنة السابقة، تمّ تنصيبه رئيساً للوزراء.

في ليلة 12 كانون الأول 1981، كنت في حفلة صديقةٍ ما. أشخاصٌ كثيرون كانوا هناك، عددٌ كبيرٌ منهم من عالم السينما ومن أوساطٍ فنيّةٍ أخرى. حاولَ أحدهم الإتصال لطلب سيارة أجرة، لكنّ خط الهاتف كانَ معطّلاً. أحدُ الضيوف، وكان كاتباً، تَوارى عن الأنظار لجلبِ مخطوطةٍ، كان قد أكمل كتابتها توّاً، من شقّتهِ في الطابق العلويّ. مرّ وقتٌ، ولم يعاود الظهور ثانيةً. ذَهَبتْ زوجته، قلقة البال، للبحث عنه، وعادتْ تركض باكيةً: «لقد ألقيَ القبض على ميشال». ألقينا نظرةً، عبر النوافذ، إلى الخارج على الشارع المغطّى بالثلج. لقد كان ساكناً على نحوٍ غريب لا

يمكنُ تفسيره. في طريق العودة، توقفنا عند بضعةِ أكشاكِ تلفون، وذلك فقط من أجلِ فحص خطوط الهاتف. كانت جميعها معطّلة. نجحنا في الحصول على سيارة أجرة، وَطلبنا من سائقها أنْ يقود مجتازاً شارع موكوتوشكا إلى حيث يقبع المقرّ العام المحلّي لحركة **تضامن**. كانَ المقرّ مطوّقاً بطابور من سيارات الشرطة. لَم نستطعْ سوى أنْ نحدسَ ما كان يحدث، ونِمنا ونحن في جهلٍ مما كان يجري حولَنا. في صباح اليوم التالي، أدرتُ المذياع لأستمع إلى موسيقى كلاسيكية مَهيبة وصوت الجنرال ياروزلسكي يقول: «الليلة الماضية، تمّ الإعلان عن حالة الأحكام العرفيّة...». بقيت الإتصالات مقطوعة، وظهرت الدبابات في الشوارع. عددٌ غفيرٌ من الناس، ألقيَ القبضُ عليه وسُجِن، بينما لجأَ بعض أعضاء حركة تضامن إلى الإختباء من أجل الإستمرار بحملتهم سرّاً. في الأيام التالية التي أعقبت ذلك، مئاتٌ من الناس إن لم يكن الآلاف، ومن بينهم مخرجي أفلام، تم إستدعاؤهم من قبل الشرطة، ليوقّعوا على تصاريح بالولاء للحكومة الجديدة. الكثير من هؤلاء، حُذِّروا مسبقاً وتمكّنوا من التهرّب من التوقيع، من خلال عدم تواجدهم في المنزل وقتَ تبليغ أوامر الإستدعاء. ومن المفارقات، إنّ الإحساس بالإنتشاء ظلّ مستمراً. على مستوى كافّة المظاهر، كان الناس مستعدّين للقتال وللبقاء مخلصين فيما بينهم، في حربهم ضد سيطرة القبضة السوفياتية. إنّ مفهوم التضامن الإنساني قد تعزّز. ولكنْ، مع إنقضاء الأسابيع، والأشهر ببطء، تحوّلت المباديء إلى وهمٍ مُخيّبٍ للآمال. كان يبرهنُ بشقّ الأنفس أنّه باقٍ على قيد الحياة، هذا ناهيك عن التمرد. إحتاج الناس إلى الخبز؛ رغبوا بالسلام. كانوا منهكين. لقد بدأتْ مشاعر الحسد التافهة والمرارة تُفسِد الصداقات

بسمومها. هاجرَ الكثير من البولونيين إلى الغرب. وفي شهر تشرين الأول من عام 1982، تمّ أخيراً حلّ **حركة تضامن**، المحظورة، بأمر من المحاكم.

مع وضع القانون العرفي موضع التنفيذ، أصبحتْ صناعة الفيلم غير موجودة عملياً. كان هنالك قصور شديد جداً في أسهم الأفلام، وأصبحت المُعدّات، التي كانت حتى هذه اللحظة ملكاً لدور الإنتاج المموّلة حكومياً، غير مُتاحة. الكثير من صنّاع الأفلام بحثوا عن وظيفةٍ، كانت من المؤمّل أن تكون وقتية. كانت هناك زيادة مفاجئة في عدد سائقي سيارات الأجرة الموهوبين والمتعلّمين! من جهةٍ أخرى، واصَلَتْ دائرة التلفزيون عملها، ولكنْ كمُعبّرٍ عن صوت الحكومة العسكرية، بشكلٍ بحت. لقد قاطعَ الكتّاب والممثلين والمخرجين التلفزيون، وأصبح العمل لصالح قطّاع الصناعة التلفزيونية مرادفاً للعمل لصالح الحزب، وبالتالي، لصالح السوفيات.

تدريجياً، بتحقيق «الإستقرار»، مَعَ عدم ظهور الجنرال ياروزلسكي على شاشة التلفاز بالزي العسكري بل بملابس مدنية، تمّ الشروع بصناعةِ بعض الأفلام. في كانون الأول من عام 1982، تمّ «تعليق» قانون الأحكام العرفية، لكنْ على المستوى الإقتصادي، كانَتْ البلاد في حالةٍ أسوء من تلك التي كانتْ عليها عام 1980. عَقِبَ موت بريجينيف، وتعاقب كلٍّ من أندروبوف وتشيرنينكو السريع وموتهما، بدأ الإصلاحيّ غورباتشوف موجةً من التغيير في الإتحاد السوفياتي. وهذا أمرٌ كان له صداه، حتماً، في بولندا. في شباط عام 1989، بدأتْ جولةٌ من المحادثاتِ بين المعارضةِ والحكومةِ، وفي نيسان عام 1989، تمّ التوقيع على إتفاقية تَتَعلّقُ بنظام ديمقراطيٍّ جديد لإنتخاب البرلمان البولندي (*Sejm*). أُعيدتْ حركةً

تضامن إلى مكانتها السابقة، ومُنِحَتْ نصيباً في السلطة كشكلٍ من أشكالِ إنقلابٍ غير دمويّ. غدتْ بولندا حرّةً، للمرّة الأولى منذ الحرب العالمية الثانية. لم تَعد هناك أيّ رقابةٍ سياسيّة. إلاّ أنّ هناك، كانت توجد أزمةٌ إقتصاديةٌ، أكثرُ تعقيداً حتى.

في ضوء التاريخ الحديث، فإنّه من الصّعب تصور أنْ يكونَ من المُمكن لأيّ فيلم تمّ إنتاجُهُ في بولندا خلال عقود الستينات أو السبعينات أو الثمانينات، خالٍ، تماماً، من السياسة. وأيُّ شيءٍ لوّثته السياسة ـ وخاصةً موجات المدّ والجزر المتغيرة لسياسة ما بعد الحرب في بولندا ـ يَجعل من نفسه موضعاً للجدل. لكنّ الموجة تبدَّلَتْ، بطريقةٍ دراميّة، وكيسلوفسكي، مثله مثل صنّاع الأفلام الآخرين، يستطيع الآن التركيز على الفرد ومأزقه. ومن المفارقات، مَعَ ذلك، أنّ قاعدة إنتاج كيسلوفسكي قد تبدّلَتْ وإنتقَلَتْ، هي أيضاً ـ إلى فرنسا. إنّ فقدان الموارد المالية في بولندا دَفَعَتْ به نحو الإنتاج المشترك مع الغرب. لكنْ ربّما كانت الكآبة الراكدة لبلده الأم ومواقفها الخانقة هي ما شجّعَ أيضاً، وعلى حدٍّ سواء، على «هروبه» أو، ينبغي القول، على «بدايته».

دانوشيا ستوك
كانون الثاني 1993

عبارة موجزة

صناعة الأفلام لا تعني جماهيراً ومهرجاناتٍ ومراجعاتٍ نقديّة ولقاءات. إنّها تعني الإستيقاظ الساعة السادسةِ كلّ صباحٍ يوميّاً. إنّها تعني البرد، المطر، الطين، ووجوبَ حَملِ أجهزةَ إضاءةٍ ثقيلة. إنّها عملٌ مرهِقٌ للأعصاب، وفي مرحلةٍ ما، على كلّ شيء آخر أنْ يأتي بالدرجة الثانية، بما في ذلك عائلتك، عواطفك، وحياتك الخاصة. وبالطبع فإنّ سائقي القاطرات، ورجال الأعمال، والمصرفيين، سيقولون ذاتَ الشيء عن أعمالهم. لا شك، أنّهم سيكونون على صواب، لكنّني أزاولُ عملي وأقومُ بالكتابةِ عَن عملي أنا. ربّما، لا ينبغي عليّ أنْ أمارسَ هذه المهنة بعد الآن. لقد وصلتُ إلى نهايةِ ما يُعدّ جوهريّاً بالنسبة لصانع الأفلام ـ وأعني به الصبر تحديداً. ما عاد لديّ صبرٌ للممثلين، لتقنيّي الإضاءة، للطقس؛ ما عاد لديّ صبرٌ للإنتظار العابث؛ صبرٌ لحقيقة أنْ لا شيءَ يَنْتَهي على نحو ما أرغبُ أنْ ينتهي عليه. في الوقت نفسه، عليّ أنْ لا أدعَ هذا الأمر يبدو للعيان. إنّه يُرهقَني كثيراً، وأنا أخْفي فقدانيَّ للصبر عن كادر العمل. أعتقدُ بأنّ الأشخاص الأكثر حسّاسّية يَعلمون بأنّني غير سعيد مع هذا الجانب من شخصيّتي.

صناعة الأفلام هي نفسها في جميع أنحاء العالم: أُعطى زاويةً صغيرة فوق مسرحِ أستوديو صغير؛ توجدُ هناك أريكة، في غير مكانها، ومنضدة

وكرسيّ. في هذه الأجواء الداخلية التي تدّعي محاكاة الواقع ومضاهاته، تبدو توجيهاتي الصارمة غريبة: سكوت! كاميرا! تصوير!. هذا وأكرّر القول مرّة أخرى، أنا مُعذَّبٌ بفكرةِ أنّني أؤدّي عملاً تافها. قبلَ بضع سنين خَلتْ، سَألتْ الصَحيفة الفرنسية، **لايبرَيشن**، مُخرجينَ شتّى عن سَبَب إخراجِهم أفلاماً. أجبتُ في حينها: «وذلك لأنّني لا أعرف القيام بشيءٍ آخر». كانتْ تلكَ الإجابة الأقصر، ولعلّ هذا هو السببَ الذي كانَ وراء إثارتِها الإنتباه. أو ربّما لأنّنا جميعاً، نحنُ مخرجي الأفلام، مع الوجوه التي نُكشِّرها، مع الأموال التي ننفقها على الأفلام والمَبالغ التي نكسبها، مع إدعاءنا بأننا مجتمعٌ راقٍ، يُخالِجنا، في معظم الأحيان، شعورٌ بَمدى السخف الذي هو عليه عملنا. أستطيع أن أتفهّم فيلّليني ومُعظمَ المُخرجين الآخرين، مِمّنْ شيّدوا شوراعَ، وبيوت، وحتى بحار إصطناعية في الأستوديو: بهذه الطريقة لن يكون على أناسٍ كثيرين رؤيةُ الشغل المخزيّ والتافه للإخراج.

وكما يَحدثُ في أحيانٍ كثيرةٍ أثناء التصوير، يَقعُ حدَثٌ ما، يؤدّي ـ لوقتٍ قصيرٍ على الأقل ـ بهذا الشعور من البلاهة إلى التلاشي. هذه المرّة، أربعة ممثلات فرنسيات. في مكانٍ إتفاقيّ، وبملابسٍ غير لائقة، مُدعياتٍ بأنّ لهنّ أزواجاً ومكانةً جديرةً بالإحترام، يَقمْنَ بالتمثيلِ بصورةٍ جميلةٍ جدّاً إلى درجةٍ يغدو مَعها كلّ شيءٍ واقعيّاً. يتحدّثنَ بأجزاء من الحوار، يبتسمنَ أويقلَقنَ، وفي تلك اللحظة أستطيعُ أن أفهم مَعنى الأمر برُمّتِه.

كريستوف كيسلوفسكي

خلفية
العودة إلى الديار

نصفُ ساعةٍ من إنتظار الحقائب في مطار وارسو، كالعادة. الحزام الآلي مستمرٌ بالدوران دورةً فدورة ـ عقب سجائر، مظلّة، ملصق فندق ماريوت، مشبك من حزام سفر، ومنديل أبيض ونظيف. رغم علامات «ممنوع التدخين»، أشعلتُ سيجارةً. كان أربعةُ رجالٍ من موظفي خدمة الحقائب يَجلسون قريباً مني على الكراسي الأربعة الوحيدة المتوفرة. «غير مسموحٍ هنا بالتدخين، سيدي» قال أحدهُم. «لكنّ الجلوس وعدم القيام بشيء، أمرٌ مسموحٌ به؟» سألتُ. «عَدم القيام بشيء، هو أمرٌ مسموحٌ به دائماً في بولندا»، قال شخصٌ آخر. ضجّوا بالضحك. أحدهم فاقِدٌ لضرسيّه العلوييَّن، آخر فاقِدٌ لنابيه وسنٌ آخر من الجهة اليمنى. الثالث ليس لديه أسنانٌ على الإطلاق، لكنّه كان أكبر سنّاً. الرابع، وهو في الثلاثين من عمره تقريباً، كامل الأسنان. أنتظرُ الحقائب عشرين دقيقةً أخرى، أيّ ما يقاربُ بمجموعهِ الساعة. ولكوننا نشعر بأنّ لدى أحدنا معرفةٌ بالآخر قبل الآن، فإنّ موظفي الحقائب لم ينبسوا ببنتِ شفَةٍ، حين أشعلت سيجارةً أخرى.

هناك آلافٌ من التجار وسط وارسو. يبيعون اللحم، المناشف،

الأحذية، الخبز، أو السكر من سياراتهم المركونة على طول الطرقات. ذلك شيء جيد ـ من السهل شراء الأشياء رغم أنّ القيادة عبر هذه الطرقات أمرٌ أكثر صعوبة. على الأرصفة تمّ بَسْطُ البضائع القادمة من الأسواق المركزية الأرخص في برلين الغربية، «بلكا»، «كيليه»، ومن كروزبيرغ: شوكلاتة، أجهزة تلفاز، فاكهة، كلّ شيء. أصادِفُ رجلاً يمسك في يديه علبةً بيرة معدنيةً. «فارغة؟» أسأل. أومأ بالإيجاب. «كم ثمنها؟»، «500 زلوتي». أفكر في الأمر مليّاً. بدون شك، فهو يعتقد بأنّني أرغب بشراء العلبة. يحثّني: «سأعطيها لك مقابل 400». وأسأله: «لأيّ غرضٍ سأحتاجُ علبةً معدنيةً فارغة؟». «هذا أمرٌ عائدٌ إليك. إنْ قمتَ بشراءِها، فيمكنك فعل ما تشاء فعله بها».

حبّي لبولندا يشبه قليلاً حبَّ زواجٍ قديم، حيث يعرف الزوجان كلّ شيءٍ عن أحدهما الآخر ويَشعران بالملل من أحدهما الآخر، لكنْ حينَ يموتُ أحدهما، يَتبعه الآخر فوراً. لا أستطيع تخيل حياة من دون بولندا. أجدُ أنّ من الصعب إيجادِ مكانٍ لنفسي في الغرب، حيثُ أنا الآن، حتى وإنْ كانتْ الظروف رائعة؛ إذ يراعي السائقون، عموماً، مشاعر الآخرين، ويقول الناسُ «صباح الخير» في الأسواق. إلاّ إنّني عندما أتأمّل نفسي في المستقبل، لا أستطيع أن أراها إلّا في بولندا.

لا أشعرُ بأنّي مواطنٌ من رعايا العالم. ما زلتُ أشعر بأنّي بولنديّ. في الواقع، كلّ شيءٍ يؤثّر في بولندا، يؤثّرُ فِيّ بشكلٍ مباشر: لا ينتابُني شعورٌ بالبعد عن البلاد بقدر الشعور بعدم الإكتراث. لم أعد مهتماً بكل الألعاب السياسيّة، لكنّني مهتمٌ ببولندا نفسها. إنّها عالمي. إنّها العالم الذي جئتُ منه، وبلا شكٍّ، هي العالم الذي سوف أموت فيه.

عندما أكون بعيداً عن بولندا، يبدو الأمر كما لو أنّه لفترة قصيرة، كما لو أنّي خلال فترة إنتقال. حتى وإنْ كنتُ بعيداً لعام أو عامين، فإنا أشعر كما لو أنّي هناك بصورةٍ مؤقتة. وبعبارة أخرى، في الذّهاب إلى بولندا ثمّة إحساسٌ بالعودة، إحساسٌ بالرجوع. ينبغي على كلّ البشر أن يكون لديهم مكانٌ يعودون إليه. أنا أملكُ مكاناً؛ إنّه في بولندا، سواء أكان في وارسو أو في كوتشك (1) في بحيرات ماسوريان. الأشياء لا تتغير إلى الحدّ الذي تُغيّر مَعه مَشاعري الأساسيّة. عندما أعودُ إلى باريس، لا ينتابُني ذلكَ الإحساس بالعودة. أنا أجيءُ إلى باريس. لكنّي أعود إلى بولندا.

أبي كان أكثرَ أهمّيةً لي من أمّي لأنّه ماتَ يافعاً في عمرٍ مبكرة. لكنّ أمّي كانتْ ذا أهميةٍ أيضاً، وقد كانتْ، في الواقع، أحدَ الأسباب التي جعلتني أحسم أمري بالذهاب إلى كليّة السينما.

أحد الأشياء التي حفّزتْ طموحي حَدثَتْ مباشرةً بعد أدائِي إمتحان القبول للمرّة الثانية. عدتُ إلى المنزل، ورتبتُ، عبر الهاتف، لقاءً مع أمّي في وارسو عند السلالم الكهربائية في الـ«كاستل سكوير». من المحتمل، أنّها كانت تعوّل على دخولي كلية السينما، لكنّي علمتُ أصلاً بأنّني قد فَشِلتْ. لقَد وصلتْ هي عند أعلى السلالم المتحرّكة ووصلتُ أنا عند أسفلها. إرتقيتُ السُلّم وخرجت. كانت تُمطر كالجحيم. وأمّي تنتَصب هناك منقوعةً بالكامل. كانتْ تشعر بأسفٍ شديد لأنّني لم أتمكّن من إجتياز الدور الثاني. «أسمع» قالتْ، «ربما تكونُ غيرَ مُؤهَلٍ لذلك وحَسب». ولا أدري ما إذا كانتْ تَبكي أو أنّه المَطر، لكنّني شعرتُ بأسفٍ شديد لكونها كانت حزينة جداً. وتلك هي اللحظةَ التي حزمتُ فيها القرار على الدخول إلى كلية السينما تلك، مهما كلّف الأمر. وسوفَ أثبتُ لهم بأنّني أهِلٌ لهذا

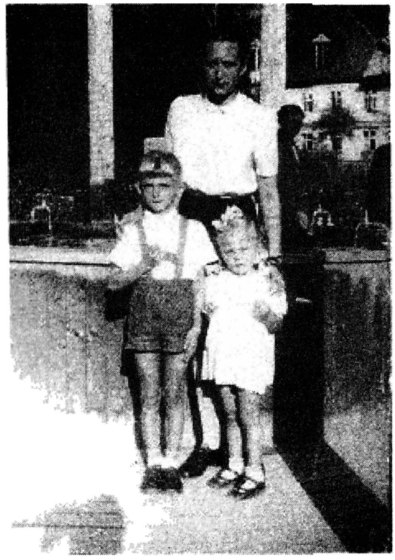
الشأن، لا لشيء سوى لأنّها كانت حزينة. تلك هي اللحظة التي إتّخذتُ فيها القرار.

كنّا عائلة فقيرة تماماً. أبي كان مهندساً مدنياً، وكانت أمّي كاتبةٌ مكتبيّة. كانَ أبي مصاباً بالسلّ، وظلّ يحتضر بسببه لمدّة إثني عشرة عاماً بعد الحرب العالمية الثانية. وسيدخلُ مشفىً آنذاك، ولأنّنا كنّا راغبين بأنْ نكونَ بالقربِ منه ـ أمّي، طبعاً، ونحن الإثنان، أنا وأختي ـ فإنّنا سنرافقه. عندئذ سيكون هو في المشفى، وسوفَ تعمل أمّي في مكتبٍ في المدينةِ عينها. سيرتادُ مشفىً آخر، وسننتقل إلى مدينة أخرى، وسوفَ تعملُ أمّي في مكتبٍ هناك.

يتوقف تَحدٍّ كبيرٍ في الحياة على مَنْ ضَربَ على يديك بعنفٍ، مُعاقِباً، على مائدةِ الفطور يومَ كُنتَ طفلاً. إنّه يَتوقّف على مَن كانَ والدك، من كانتْ جدتك، من كان جدّك الأكبر، وعلى خلفيتكَ بصورةٍ عامّة. هذا شيءٌ مهمٌ جدّاً. إنّه يَعتمد على الشخص الذي وضعَ لاحقاً، وهو الذي صَفعك يوماً ما أثناء وجبة الإفطار لأنّك أسأت السلوك وكنتَ حينَها في الرابعة، ذلكَ الكتاب الأول على منضدةِ سريرك أو منحكَ إيّاه كهديةِ أعيادِ الميلاد. تلكَ الكتب قد شكّلتْنا ـ شكّلتْني أنا على الأقل. علّمتني شيئاً ما، جَعلتني حسّاساً تجاه شيءٍ ما. الكُتب التي قرأتُها، ولا سيّما تلكَ التي كنتُ يومَها طفلاً أو صبيّاً، قد جعلتْ منّي ما أنا عليه.

طوال طفولتي كانت رئتاي سيئتين وكنتُ مُعرّضاً لخطر الإصابة بالسلّ. بالتأكيد، كنتُ غالباً ما ألعب كرة القدم أو أركبُ دراجةً هوائية كما يفعل باقي الأطفال، لكنّي، ولكوني كنتُ مريضاً، قضيتُ وقتاً كثيراً في الجلوس مدثّراً ببطانيةٍ في بلكون أو شرفة، أستنشقُ هواءً نقياً. بذا أتيحَ لي وقتٌ هائلٌ للقراءة.

1. «لقد كانَ أبي رجلاً حكيماً جداً، لكنّني لم أستطع الإستفادة من حكمته كثيراً. الآن فقط، أستطيعُ أن أفهم بعض الأشياء التي فعلها أو قالها»



2. «أبي كان أكثرَ أهمّيةً لي من أمّي لأنّه ماتَ يافعاً في عمرٍ مبكرة. لكنّ أمّي كانتْ ذا أهميةٍ أيضاً، وقد كانتْ، في الواقع، أحدَ الأسباب التي جعلَتني أحسم أمري بالذهاب إلى كليّة السينما».

3. «كانَ أبي مصاباً بالسلّ. وسيدخلُ مشفىً آنذاك وسنرافقه أنا واختي وأمّي».

في البداية، عندما لم أكنْ أعرف القراءة، كانتْ أمي تقرأ لي. بعد ذلكَ تعلّمتُ القراءة بسرعة فائقة. حتى إنّني كنتُ أقرأ ليلاً، على ضوء مصباحٍ يدوي صغير أو شمعة، تحت الأغطية. وأستمرّ حتّى الصباح أحياناً.

بالطبعِ، فإنّ العالم الذي أقَمْتُ فيه، عالم الأصدقاء، والدراجات الهوائية، واللعب، والتزحلق شتاءً على زلاّجات مصنوعة من ألواح مأخوذةٍ من براميلِ الملفوفِ المخلّل، كان هذا العالم الحقيقي. ولكنْ، على حدٍّ سواء، فإنّ ما كان حقيقياً بالنسبة لي، هو عالم الكُتب، عالم

كُتب المغامراتْ بكلّ أنواعِها. ليس صحيحاً، بأنّه كان عالم كاموس وديستوفسكي وحَسب. لقد كانوا هؤلاء جزءاً منه، ولكنّه كان أيضاً عالمَ رعاة البقر والهنود الحمر، عالم توم سوايَر وكلّ أولئكَ الأبطال. لقد كان رَديء الأدبِ إضافة إلى جَيّده، وقد قرأتُ كليهما بإهتمام متساوٍ. لا أستطيعُ القول فيما لو أنّني قد تعلّمتُ من دستوفسكي أكثرَ ممّا تَعلّمتهُ من كاتبٍ أمريكيّ من الدرجة الثالثة كتبَ في مغامرات رعاة البقر. لا أدري. وما كنتُ سأرغب في إجراء أيّ نوعٍ من تصنيفاتٍ مماثلة. لقد أدركتُ منذ زمنٍ بعيد بأنّ هنالك في الحياة ما هو أكثر من مجرّد أشياء مادّية يمكنُ للمرء لمسها أو شراءها من المحلاّت. عبرَ قراءة الكتب، على وجهِ التَحديد.

لستُ ذلك الشخص الذي يتذكر أحلامَه مدّةً طويلة. إنّني أنساها حَالما أستيقظ ـ هذا إنْ حصلتُ على حلمٍ أساساً. لكنّني كطفل، حلمتُ بمثل ما يحلمُ به أيُّ شخصٍ آخر: أحلامٌ مرعبةٌ لَم أكنْ أستطيعُ فيها الإفلات أو أنّ شخصاً ما كان يطاردني. كلّنا راودتنا أحلامٌ مثل هذه. حلمتُ كذلك بأنّني كنتُ أحلّقُ فوق الأرض. رأيتُ أحلاماً بالألوان. رأيتُ أحلاماً بالأبيضِ والأسود. أحلامُ الطفولةِ هذهِ، أتذكرها بوضوح لكنْ بطريقةٍ غريبة. لا يُمكنني وَصفها، لكنْ، حين ينتابني الآن حلمٌ مُشابه ـ وأنا فعلاً أحلمُ أحياناً في الوقت الحاضر بتلك الأحلام، الحَسِن منها والسيء ـ أدركُ فوراً بأنّه من طفولتي.

ثمّة آمرٌ آخر أعتقد بأنّه أكثر أهمّية بالنسبة لي. هناك أحداثٌ كثيرةٌ في حياتي، أؤمن بأنّها جزءٌ منها إلاّ إنّني لا أعلمُ حقّاً ما إذا كانَتْ قد حَدثَت لي أو لم تحدث. أعتقدُ بأنّني أتذكّر هذه الأحداث بكلّ دقّة، ولكنّ ذلك

ربّما عائدٌ لكونِ أنّ شخصاً ما تَحدّث لي عنها. بعبارةٍ أخرى، أنا أستولي على حوادثٍ من حيوات أناسٍ آخرين. لا أستطيعُ، في غالب الأحيان، حتّى أنْ أتذكرَ مِن مَن قمتُ بالإستيلاءِ على هذه الحوادث أو بسرقتها. إنّني أقومُ بسرقتِها ثمّ أبدأ بالإعتقاد بأنّها حَدَثَت لي.

أتذكر عدّة حوادث مُماثلةٍ من طفولتي، أعلَمُ أنّها لا يُمكنُ أنْ تكون قد حدثتْ لي، لكنّني، في ذات الوقت، متأكدٌ كلّ التأكيد، بأنّها قد وَقعتْ. لا أحد من أفراد عائلتي إستطاع أنْ يُفسّرَ من أين جاءتْ، ما إذا كانتْ هذهِ أحلاماً هي من القوّة ما جعلها تتجسّد مادّياً في ما أعتقدهُ أحداثاً حقيقيّة، أو ما إذا كان أحدٌ ما قد وصف لي بالتفصيل وقائعاً مُشابهة ثمّ قُمتُ أنا بسَرقتها، عَن دون وعيّ، وجعلتها خاصّتي.

على سبيل المثال، أتذكر مشهداً ما بصورةٍ جيدةٍ تماماً. قبل زمنٍ ليس ببعيد، ذهبتُ للتزلجِ برفقة إبنتي وأختي. لقد مررنا عبر غورتشيكا، وهي بلدة صغيرة تقع في «الأراضي المستعادة» (2)، وهو المَكان الذي وقعَتْ فيهِ الحادثة التي أتذكرها، في عام 1946 أو 1947 عندما كنتُ في الخامسة أو السادسة من العمر. لقد كنتُ ذاهباً إلى روضةِ أطفالٍ، وأتذكرُ، بوضوح، بأنّني كنتُ سائراً مع أمي. ظهرَ فيلٌ ما. مرّ بجانبنا وسار قُدماً. تؤكّد أمّي بأنّها قطعاً لَم تكنْ معي حينَ مرّ الفيل سائراً. لا يوجد هناك من سببٍ منطقي يقول أنْ لماذا ينبغي على فيلٍ أنْ يَظهرَ في بولندا، عام 1946، بعد الحرب، حيثُ كان من الصعب الحصول حتى على بطاطا. مع ذلك، أنا قادرٌ على تذكّرِ المشهد وأنْ أتذكر بوضوحٍ التعبير الذي كان على وجه الفيل. أنا مقتنع تماماً بأنّني كُنتُ ذاهباً إلى الروضة، ممسكاً بيد أمي حين سار الفيل بإتجاهنا. لقد إستدارَ بإتجاه

اليسار وإستمرّ في التحرّك بينما مضينا إلى الأمام مباشرة. لا أحد أولاهُ إهتماماً من نوعٍ خاصّ حتى. أنا مقتنعٌ بأنّ ذلك قد حَدَث، على الرَغم من إنّ أمي تزعمُ عدم وقوعه مُطلقاً.

بعد فترة قصيرةٍ من ذلك، أبدأ بفقدان السيطرة على هذهِ الحوادث التي أقومُ بسرقتها والتي أشرعُ في وصفها كما لو أنّها وقَعَتْ لي. أيّ أنسى أنّها قد حَدَثَتْ لشخصٍ آخر وأبدأ في الإعتقاد بأنّها، بالفعل، قد حَدَثَتْ معي. وإنّه لأمرٌ أكثر من محتمل في أنّ يكون ذلك هو شأن ما كانَ مع هذا الفيل. ولا شك أنّ شخصاً ما كانَ قد حدّثني بها.

أدركتُ هذا الأمر بوضوح تام مؤخراً، عندما ذهبتُ إلى أميركا. كانَ فيلم «الحياة المزدوجة لفيرونيك» على وشكِ الإصدار عبرَ وكالة توزِيع نظاميّة ولائقة تُدعى ميراماكس. في لحظةٍ معينة، وخلال عرضه في **مهرجان نيويورك للأفلام**، أدركتُ بأنّ الناس في أميركا كانوا مُحتارينَ كليّاً من نهاية الفيلم. هنالكَ مشهدٌ تعود فيه فيرونيكا إلى منزل عائلتها حيث ما يزال يقطنُ أبوها. المَشهد مُنجَز بطريقةٍ غامضة جدّاً، وفكرة أنّ البيت الذي تعودُ إليه هو بيت العائلة غير مُوضَّحة، لكنّي لا أحسَبُ أنّ أحداً في أوربا لديه أدنى قدرٍ من الشك. لكنْ في أميركا لاحظتُ بأنّ الناس كانوا مُربَكين. لم يكونوا متأكدين من عودتها إلى بيت العائلة، إلى حيُ يَعيش والدها. لم يكونوا متأكدين من أنّ الرجل الذي هناك هو أبوها. وحتى لو كانوا متأكدين، فهم لم يكونوا قادرينَ على أنْ يفهموا السبب الذي يَجعلها تعود.

بالنسبة لنا، نحن الأوربيين، فإنّ العودة إلى منزل العائلة أمرٌ يُمثّل قيمةً معيّنة توجَد في تقاليدنا، وفي تاريخنا، وكذلك في ثقافتنا. بإمكانك

العثور عليها في «الأوديسا»، هذا وإنّ الأدب والمسرح والفن عبر العصور غالباً ما تناولَتْ مَوضوع منزل العائلة على إنّه مكانٌ يُؤلّف مجموعة من القيّم. خصوصاً بالنسبة لنا نحن البولنديون، مَنْ هم رومانسيون جداً، فإنّ منزل العائلة هو مسألةٌ جوهرية في حياتِنا. وذلك هو السبب الذي جعلني أضعُ نهايةً للفيلم بالشكلِ الذي فعلتْ. لكنّني عرفتُ أنْ ما منْ أحدٍ فَهمَ الفيلم في أميركا. لذا إقترحتُ على الأميريكيين أنّه ينبغي عليّ صناعة نهاية أخرى من أجلهم، لأوضّحَ بأنّ ذاك هو منزل العائلة. لذا كان هذا ما فعَلتْ. فكرتُ، فيما بعد، في السبَبِ الذي يَجعل الأميريكيين غير قادرين على فهم هذا المَعنى. لا أفهمُ أميركا، لكنّني حاولتُ العثورَ على السببِ الكامن وراءَ هذه الظاهرة، وتذكرتُ عندئذ قصّةً مُعيّنة.

لقد بدأتُ في إخبار الناس هذهِ القصّة على إختلاف صنوفهم ـ صحفيون، وكلاء توزيع، أصدقاء ـ وفجأةً، وبعد أنْ كنْتُ قد رويتها مرّاتٍ عدّة، أدركتُ بأنّها لم تَحدث لي على الإطلاق. كانت قصةً تخصّ أحدَ الأصدقاء، وكنتُ أنا قد بدأتُ بقصّها تماماً كما لو أنّها قد حَدَثتْ مَعي. لم أكتفِ بسرقتها وحَسب، والمتاجرةِ بها كما لو أنّها قصّتي، بَل وأيضاً كنتُ، بين هذه وتلك، مقتنعاً تمام الإقتناع من إنّها قد حَدَثتْ لي بحق. ولم يَخطر ببالي، إلاّ فيما بعد، من إنّها لم تحصل معي قطّ ومن إنّني، وبكلّ بساطةٍ، قدْ قُمتُ بسرقتها.

وهاكم القصّة. دائماً أقولُ بأنّه أنا مَن هو مُسافر إلى أميركا جوّاً. جالسٌ بجواري ذلك الرجل. حسناً.. لقد كُنتُ راغباً بأخذ قيلولة أو قراءةِ كتابٍ، ولم أكنْ أرغبُ بالحديث معه، لكنْ، لسوء الحظ، كان ثرثاراً وإستهلّ حديثاً. «ماذا تعمل؟» يقول. «أصنعُ أفلاماً»، أقول. يقول: «هذا مثيرٌ جدّاً

للإهتمام»، وأقول أنا: «نعم.. هو كذلك». يقول: «وأنا أصنعُ نوافذاً، أتَدري!». «هذا مثيرٌ جدّاً للإهتمام»، أقولُ. «نعم، نعم» يقول هو، «مثيرٌ للإهتمام على نحوٍ لا يُصدَّق». بالطبع، لقد كُنتُ متهكّماً، لكنّه أخذني على محمل الجد، وبدأ بإخباري هذه القصّة. لقد إتّضحَ بأنّه كان يقوم بصناعة النوافذ في ألمانيا. إنّه ألمانيّ. لم تكن لدينا مشكلة في فهم أحدنا الآخر لأن إنجليزيته كانتْ تماماً مثل إنجليزيتي. كانَ التحدّث معه أمراً أسهل بكثير من التحدّث مع أميركي أو بريطاني.

وماذا الذي يحدُث في قصّته؟ لقد كانَ ذاهباً إلى أميركا، مثلي تماماً. حسناً.. إنّ هذا الشاب يملُكُ أكبر وأفضل مصانع النوافذ في ألمانيا. إنّهم يقومونَ بصناعةِ النوافذ الأفضل. يبيعُ هو هذهِ النوافذ في ألمانيا مقابلَ سعر مرتفع تماماً مع ضمان خَمسينَ عام. وطبعاً، يشترونَها الألمان بسعادة، لأنّهم يعتقدون، كونهم عمليون، بأنّ يكون للشيء ضمانٌ مدة خمسين عام، يعني بالتالي إنّه لنْ يتحطّم قبلَ إنقضاءِ خمسين سنة. ولأنّ هذا الشاب كان المُصنِّع الأفضل للنوافذ في ألمانيا، فإنّه ككلّ أوربيّ بَرَعَ في القيام بشيء ما، فقد أرادَ فوراً أنْ يُصبحَ الأفضل في أميركا أيضاً. لذلك فتحَ مصنعاً في أميركا. إنّه يقول لي: «إسمع، لقد فتحتُ هذا المصنع. أقول لك، إنّني أنتج نوافذاً رائعة حقاً. قدّمتُ ضمان الخمسين سنة. حدّدتُ سعراً ثابتاً. لم يرغب أحد بشراء النوافذ. لا أحد.. ببساطة لا أحد. لقد رصدتُ الكثير من الأموال من أجل الإعلان ـ صحف، تلفزيون، أياً كان. أصدرتُ منشوراتٍ إعلانية. أصدرتُ قوائم تعريفية (كاتلوكَات)، لكلّ شيء يخطر ببالك. لكنْ لم يرغب أحدٌ بشراء هذهِ النوافذ. لذلك فقد قلّلت عدد سنوات الضمان إلى عشرين سنة، إلاّ إنّني أبقيتُ السعر على

ما هو عليه. وأصغِ.. لقد بدؤا بشراء النوافذ. لقد قلّلت الضمان إلى عشر سنوات. حافظتُ على السعر نفسه. لقد بدؤا يَشترون أربعة أضعاف عدَدَ النوافذ. أنا، الآن، ذاهبٌ إلى أميركا لشراء مصنع ثانٍ وتقليل عدد سنوات الضمان إلى خمس. وسيبقى السعر كما هو. إنّهم يشترون النوافذ. لماذا يشترون نوافذاً مع ضمان خمسِ سنوات ولا يفعلون المثل مع ضمان الخمسين سنة؟. وذلك فقط لأنّهم غير قادرين على تصور أنفسهم مقيمين مدّة خمسين عامٍ في مكانٍ واحد. هذا أمرٌ متعذرٌ تصوره بالنسبة إليهم.

ومثل ذلك فكرة منزل العائلة، كمكانٍ تمرّ بهِ أجيالٌ متعاقبة، فهي مّما لا يُمكنُ تصوّره بالنسبةِ إليهم، لأنّهم يُغيّرونَ مَحلَّ إقامتهم بإستمرار. لقد بدأتُ برواية هذه القصّة كما لو كانتْ قصتي لأوضّحَ المكانة التي تحتلّها فكرة منزل العائلة في أميركا، وبعد فترة أدركتُ بأنّها لم تكن قصّتي. غيرَ أنّني كنتُ بأمسّ الحاجة إلى هذه القصّة، لكي أفهم عجز الأميركان عن إستيعابِ أهمية منزل العائلة، بحيث إغتصبتُها لي. مع ذلك، إنْ كنتم ستسألونَني عما كان يبدو عليه مظهر هذا الألمانيّ الجالس إلى جانبي، لكنتُ قادراً على وصفه بالكامل. ورغم أنّه لم يكن أيّ ألمانيّ جالساً إلى جانبي، إلاّ إنّني أعرفُ ما يبدو عليه، لأنّه الآن ألمانيٌّ أنا. إنّه شيء صادفني أنا. لذا، فإنّ القصص التي بحوزتي هي من هذا النوع ـ قصصٌ قام بسردها عليّ شخصٌ آخر، قد يكون أمي أو أبي على الأرجح، والتي أخالُ لاحقاً أنّني أقوم بتذكّرها.

أتذكر أيضاً صوراً ما، لكنّها، على الأرجحِ، غيرُ أهلةٍ للتصديق. على أيةِ حال، لا بدّ وأن يكون بعضها قد حصلَ مَعي، لأنّ ما من أحد، على سبيل المثال، قد كان بإستطاعته أن يحكي لي عن جنديٍّ ألمانيّ، منتصباً

يجرّ الماء من بئر. يُحرّك ذراعيه أو شفتيه أثناء شربه الماء، خوذَته تنزلق إلى الوراء إذ يُميل رأسه. ويقبض يدَه مُمسكاً بالخوذة، إلاّ إنّه ليسَ من الحدث الدراماتيكيّ بشيء ما يستحقّ الحديث عنه. لاشيء يأتي قبله، لا شيء يأتي بعده. لا بدّ وأنّه كان لديّ ثلاثاً من العمر في حينها.

أعتقدُ بأنّنا نتذكّرُ الكثير، وما المسألة سوى أنّنا لا نعرفُ عن ذكرياتنا شيئاً. إنّ الحفر بإمعان وبحسم، الحفر العميق، بحساسية مرهفة، في كلّ ناحيةٍ من أنحاءِ ذاكراتنا، يدفعُ بالصوّر الضائعة والأحداث المفقودة إلى العودة. لكنْ عليك أن تكون مريداً للتذكّر بحق، وأن تبذل جهداً شاقاً.

بعدَ الإحتلال الألماني لبولندا عام 1939 بقليل، بدأ الألمان بطردِ الجميع خارجاً. لذا فقد غادرنا البلاد. لاحقاً، بعد الحرب، أقمنا في أماكنَ شتّى في **الأراضي المستعادة**، ومن ضمنها غورتشيكا. كانتْ أوقاتاً طيبةً بالنسبة لعائلتنا ـ حينَ أقمنا في غورتشيكا ـ لأن أبي كان لا يزال بصحّةٍ جيدةٍ تماماً ومستمرٌ في العمل. إمتلكنا بيتاً؛ بيتاً حقيقياً وطبيعيّاً وكبيراً. دَخلتُ وأختي المدرسة، وكانتْ الحياة جيّدة جداً. كان هذا المنزل يعود قبل الحرب إلى الألمان، وكان مليئاً بالقطع والحاجيات الصغيرة الألمانيّة. ولا يزال بحوزتي بعضاً منها: سكين، ومجموعة عُدّة هندسية. شيء مفقود من المجموعة، إلّا أنّها كانَتْ كاملة من المفترض. لقد إستخدم أبي، الذي كان مهندساً، هذه الأدوات لتخطيطاته، ثم آلتْ إرثاً إليّ. كانَ هنالك، أيضاً، الكثير من الكتب الألمانية. لقد إحتفظتُ إلى هذا اليوم بكتابٍ ألمانيّ من ذلك المنزل. إنّه يُدعى «جبالٌ تحت الشمس». توجد فيه صورٌ لمُتزلّجين على الثلج، تحت الشمس.

لكنّني لا أعلم أين كنّا خلال الحرب. ولن أبحثَ عن ذلك. لا تزال

بعض الرسائل والوثائق باقيةً على قيد الحياة، لكنْ لا شيء منها يُظهِر أينَ كنّا. أختي هي الأخرى لا تعلم. لقد وُلِدَتْ بعدي بثلاثِ سنوات، ونحن نتجه نحو نهاية الحرب، في عام 1944. أعرفُ أين ولِدتْ، لقد وُلِدتْ في ستشيميشت، جزء صغير من سيليسيا وهي الجزء الأخير من تلك المنطقة التي كانت ستعود إلى بولندا قبل الحرب. لكنْ خلال الحرب لم يعنِ ذلك شيئاً، لأنّ الألمان كانوا، على أية حال، في كلّ مكان. ذلكَ كانَ هو المكان الذي عاشَت فيه أمّ والدي، وعشنا نحن معها، في غرفةٍ صغيرة. لقد كانت تجيد اللغة الألمانية بشكلٍ جيّد، إلاّ إنّها قامتْ بتدريس اللغة الروسيّة بعد الحرب. كان أمراً صعباً في أن تُصبح مُدرسةً للّغة الألمانيّة في بولندا آنذاك، لذلك، ولأنّها كانت تعرف كلّاً من الألمانيّةِ والروسيّة على نحوٍ جيد، فقد أصبحتْ مدرّسةً للّغة الروسيّة. حتى إنّني حَضرتُ حصّتها.

لقد مكثنا في ستشيميشت عدّة مرّات بعد ذلك. كنّا نْنتقل هنا وهناك، لكنّنا نعود بعدها إلى ستشيميشت لأنّها المكان الذي كنّا نُدركُ بأنّنا نستطيع البقاء فيه لبعض الوقت. إنّه مكانٌ مفزِع. لقد ذهبتُ إلى هناك مؤخراً، وألفيتُ البيت والفناء. وكما يَحدثُ كلّ مرّةٍ في مناسباتٍ كهذه، فإنّ كلّ شيءٍ بدا أصغرَ حجماً، وأكثرَ رماديّة، وأشدّ قذارة مما كانَ عليه في السابق.

إرتدتُ مدراسَ مختلفةً بحيث أنّي غالباً ما أخلطُ بينها، ولستُ بقادرٍ حتّى على تذكّرها. كنتُ أبدلُ المدرسة مرّتين أو ثلاثاً في السنة الواحدة. لكنّني أعتقد بأنني دخلتُ الصف الثاني أو الثالث، عندما كانَ عمري ثماني أو تسع سنوات (3)، في ستشيميشت. وبَعدها، في وقتٍ لاحقٍ، دخلتُ الصف الرابع أو الخامس لفترةٍ من الزمن حين كنتُ بعمر الحادية

عشرةً تقريباً. لقد أبليتُ حسناً في المدرسة، لكنّني لم أكنْ على الإطلاق فاضلاً حدّ التكلّف أو طالباً مُجدّاً. حصلتُ على علاماتٍ ممتازة إنّما لم أبذلْ جهداً إستثنائياً. أظنّ أنّ زملاءَ الدراسة أحبّوني كثيراً لأنّني كُنتُ أسمحُ لهم بالنقلِ عنّي. المستوى في المدرسة كانَ بالفعل مُتدنيّاً جدّاً في حينها، وصَبّتْ الأشياء بكلّ سهولة في صالحي. لكنّني لم أُهدر الكثير من الوقت في التعليم ولا أستطيع أن أتذكرَ أيّ شيءٍ ممّا عُلِّمتُهُ آنذاك. لا أستطيع أنْ أتذكرَ حتى جدول الضرب أو التهجئة. دائماً ما أرتكبُ أخطاءً في التهجّي. لم يبقَ شيءٌ مَعي، بإستثناء بضعة تواريخ من التاريخ ربّما. وإذ أنظر إلى الوراء، لا أرى بأنّني قد حقّقتُ مكسباً من المدرسة.

لا أتذكرُ أيّ شخصٍ هو من الإزعاج ما يجعلني التفكير فيه مضطرباً الآن. كانَ الأطفال يَضربونَني، هذا صحيح. أو بالأحرى، فإنّهم كانوا يُريدونَ ضربي، لكنّني بطريقةٍ أو بأخرى كنتُ أنجحُ بالهرب. أتذكرُ أنّ هناك مرّات، وخاصةً في الشتاء عندما أكونُ عائداً إلى المنزل مساءً من مكانٍ ما، من التزلّجِ أو المدرسة، وقد راودني ذلك

4. «لكنّني لم أكنْ على الإطلاق فاضلاً حدّ التكلّف أو طالباً مُجدّاً. حصلتُ على علاماتٍ ممتازة إنّما لم أبذلْ جهداً إستثنائياً».

5. «كنتُ معتاداً على الذهاب إلى مصحاتٍ للأطفال. كانَتْ الفكرة تتلخص في قضاءِ وقتٍ وسط مناخٍ جيد وتناولِ غذاء صحيّ».

الإحساس بوجود مجموعة من الصبيان الذين يَرغبون بإشباعي ضرباً. أرجّحُ أنّ هذا كان يَحدث بالدرجة الأولى لأنّني كنت حفيدَ مُدرِّسَتهم. ربّما إعتادَتْ جدتي أنْ تضع لهم علاماتٍ سيئة، وأنّهم رَغبوا بضربي إنتقاماً. لكنّني لم أتحدث لها أبداً عن ذلك، ولذا لا أعرف ما لو كانَ ذلك صحيحاً أم لا. ربّما أبرحوني ضرباً لأنّ هذا ما كانت عليه سيليسيا العليا. سيليسيا العليا كانت مكانٌ له خصوصيته ولهذا السبب كان من الصعب جدّاً التأقلم فيها. يَتكلّم السيليسيون لهجةً عامّية مختلفة عن تلك التي تتحدّث بها وارسو. وإنْ تَحدّثتَ بلهجةٍ مختلفةٍ في سيليسيا العليا، فهذا كان يعني بأنّك شخصٌ دخيل. وربّما لهذا السبب، أرادوا أنْ يوسعوني ضرباً.

أتذكر أنّني كنتُ معتاداً على الذهاب إلى مصحاتٍ للأطفالِ الذين كانوا يُدعَونَ بـ«مرضى السلّ الكامن» (*Preventoria*) في بولندا. كانتْ للأطفال المعرّضين لخطر الإصابة بمرض السلّ أو الواهنين. كانَتْ الفكرة تتلخص في قضاءِ وقتٍ وسط مناخٍ جيد وتناولِ غذاء صحيّ. ربّما كانَ الطعام هناكَ جيداً جداً بالنسبة لتلكَ الأوقات. وكانت هنالك على الدوام بضعُ ساعاتٍ مُخصّصةٍ للدراسة في الصباحات.

السبب الرئيسي الذي كان يقفُ وراء ذهابي إلى هناك هو أنّ والديَّ لم يكونا فعليّاً في وضعٍ يُمكّنهما من العناية بنا. كانَ الأبّ مريضاً بإستمرار. وأمي تتقاضى مرتباً صغيراً جداً. وأظنّ أنّ مصحات مرضى السلّ الكامن كانت مجانيّة. غالباً ما كانت أختي تدخلُ المصحات أيضاً، أحياناً إلى نفس المصحة التي أرتاد، أو إلى واحدةٍ مختلفة أحياناً أخرى. كانَ والدانا حزينين جدّاً لأنّهما كانا مضطرَّينِ لإرسالنا إلى هناك، لكن ربّما لم يكونا

يملكانِ خياراً آخر. كانا يأتيان لزيارتنا كلما إستطاعا إلى ذلك سبيلا، وكنّا نتطلّع شوقاً لزيارتهما. أنا بالذات. وفي العادةِ، كانتْ أمّي هي من يأتي لزيارتنا، لأنّ أبي كانَ، بالطبعِ، راقداً معظم الوقت في الفراش. لقد أحببتهما كثيراً، وأعتقدُ أنّهما بدورهما أحبّاني وأختي حبّاً جمّاً. لقد كنّا حزانى إلى أبعد الحدود إذ كان علينا أن نفترق، لكنْ على هذا النحو كانت تَسير الأمور.

عشنا في أحياءٍ هي من الصغر إلى درجةٍ لَم تصلْ معها السلطات الشيوعية إلينا بشكلٍ فعليّ. أيّ، أنّهم لم يُظهروا أنفسهم كما فَعلوا في المدن. الأماكن التي عشنا فيها كانَتْ صغيرةً جدّاً بحيثِ لم يكن هناكَ حتى رجلِ شرطة واحد. لَم يكن هنالك سوى عدد من السكان يترواح تقريباً من 600 إلى 1000، مع مدرس، وسائق باص كان يذهبُ إلى المدينة الكبيرة مرّة أو مرّتين في اليوم. طبعاً، فقد كانَ يوجدُ مديرٌ للمصح، وكان على الأرجح عضواً في الحزب الحاكم، ولكنّي لا أستطيع أنْ أتذكرَ ما إذا كنتُ قد رأيته حتى. حتّى إنّني لا أملك أدنى فكرة عن أينَ كنتُ وقتَ قضى ستالين نَحبه. ما كانَ الأمر يعنيني: لا أعرفُ حتّى ما إذا كنتُ عالماً بأنّه قد مات ـ من المرجّح جداً، كلّا.

الفيلم الأول الذي أتذكر مشاهدته ـ غيرَ أنّني، وأقولها للمرة ثانية، ربما أكون قد تخيلتُه ـ كان في ستشيميشت حيث عرضوا فيلماً فرنسيّاً من تمثيل جيرار فيليب. لا بدّ وأنّه قد كان «عاشق التيوليب». كانَ إحساساً عارماً أنْ يكون الفيلم المعروض فيلماً فرنسياً، لأنّ جميع الأفلام كانتْ في العادة أما أفلاماً تشيكيّة، أو روسيّ، أو بولونيّة.

لا بدّ وإنّني قد كنتُ في السابعة أو الثامنة من العمر في ذلك الوقت،

ولَم يكن مسموحاً للأعمار تحت سن السادسة عشرة بمشاهدة الفيلم. لذا فقد كانت توجدُ هذه المشكلة ـ لقد رَغبَ والدايّ أنْ أشاهدَ الفيلم، وبالتأكيد رغبتُ أنا أيضاً بمُشاهدَتهِ. لقد كانا يرانِ بأنّ الفيلم جميل وبأنّني سأمتّع نفسي بِمُشاهدته. لذلك، فإنّ خالي الكبير، الذي كانَ طبيباً مرموقاً هناك، والذي حضرَ عرض الرابعة أو السادسة، أدركَ بأنّ الفيلم مناسبٌ لي، ثم قامَ

6. «في النهايةِ ماتَ أبي متأثّراً بالسلّ. كانَ في السابعة والأربعين من عُمرهِ، أيّ أصغرُ سنّاً مما أنا عليه الآن».

مُستفيداً من سُلطتَهِ كطبيب، بترتيب الأمور مع مدير السينما، وسمحوا لي بالدخول. لا أتذكر شيئاً على الإطلاق من الفيلم. لقد ظلّ والداي يتحدّثان عنه لبضعة أيام سبقَتْ عرضه، بحيثُ أنّهم تولوّا ترتيبات إدخالي إلى السينما لمشاهدته وما إلى غير ذلك. وبالطبع، فقد كنتُ متحمّساً

بدرجة كبيرة، وقلقاً بالكامل حول ما إذا كانوا سيسمحون لي بالدخول أم لا. وأنا لا أذكرُ شيئاً بتاتاً من الفيلم.

أقمنا بعد ذلك في مكانٍ يدعى سوكولوفسكو، يقع قريباً من جيلينا غورا في سيليسيا السفلى، أحد مناطق الأراضي المستعادة. لقد عشنا هناك ثلاث مرّاتٍ تقريباً، ويُعد هذا المكان أفضل مكانٍ أتذكره من فترة طفولتي. كان يوجَدُ هنالك مشفى، فيه رَقد أبي. وفي الحقيقة، فإنّه لَم يكن أكثرَ من منتجعٍ صحيّ. حسناً، في الواقع، فإنّه من الصعبِ تسميتَهُ منتجعاً صحياً، لأنّ المرء سيتخيل دائماً، عندئذ، مكاناً مثل **كان**، على سبيل المثال. لم يكن في هذه شيءٌ من ذاك. لقد كانتْ بلدةً صغيرةً فيها مصحين أو ثلاث. ولم يكن فيها أيّ سيليسيين كونهم إمّا هاجروا أو هُجِّروا بعد الحرب. كانت مكاناً مؤلّفاً من 1000 شخص، غالبيتهم من المرضى، وكان هناك أيضاً 200 آخرين أو ما يقارب، يقومون بتقديم المساعدة إلى المرضى. هذا بالإضافة إلى أطفالهم.

كانَتْ توجَدُ في **بيت الثقافة** قاعةٌ تُقام فيها أعمال المسرح المتجوّل أو السينما. وكانتْ السينما تأتي مرّة في الأسبوع تقريباً. كانت قاعةً جيدةً، مجهزة على نحوٍ متناسقٍ بكشّافات ضوئية، وما إلى غيرهِ من لوازم، وليست مجرّد محطة إطفاء قديمة. بيدَ أنّه كانت ثمّة مشكلة من نوعٍ آخر؛ هذه المرّة لم أكنْ صغيراً جدّاً على مشاهدة الأفلام، إذ أنّهم كانوا يعرضون أفلاماً للأطفال أيضاً. المشكلة هنا كانَتْ تكمنُ في عدم إمتلاكي أيّ مبلغٍ من المال لشراء تذكرة. ولم يكنْ العديد من أصدقائي يملكُونَه أيضاً. ببساطةٍ، لَم يكن آباؤنا قادرين على تحمّل تكلفة إعطائنا نقوداً من أجل قِطَعِ التذاكر ـ وإذا قُدّروا على ذلك، فقد كان الأمر حينها نادراً

جدّاً وحَسب. لذا كُنتُ أتسلّقُ، مع أصدقائي، إلى الأعلى، نحو سقف القاعة. كان يوجَدُ هنالك شيءٌ من قبيل مروحة تهوية واسعة، ومدخنة مزودة بفجوتين على الجانبين. هاتان الفجوتان كانتا من الإتساع ما يكفي للبصاق تجاه الأسفل، على المشاهدين. كنّا غيورين من مسألةِ أنّهم تَمكّنوا من دخول السينما بينما لم نَستطعْ نحنُ. لم نكنْ نبصقْ من داعي عشقنا للسينما، وإنّما من داعي غضبنا على من هم في الداخل.

كنّا نشاهد جزءاً بالغَ الصغر من شاشة العرض. من الموضع المُعتاد الذي كنتُ أشغله، كنتُ أرى زاوية الجهة السفلية اليسرى، ولعلّ مساحتها كانَتْ متراً مربعاً ونصف. أحياناً كانَ بإستطاعتي أنْ أرى ساق الممثّل إذا كانَ واقفاً، ورؤية يديه أو رأسه إنْ كان مستلقياً. لقد كنّا قادرين، أيضاً، على أنْ نَسمَعَ تقريباً، وبذلك أنْ نفهم، وليس غالباً من دون صعوبة، ما يَجري. وبهذهِ الطريقة كنّا نتفرّج. كنّا نبصقُ ونشاهدُ الفيلم. وطبعاً فإنّهم كانوا يُطاردوننا مرغمينَ إيانا على الفرار من هناك، من ذلك السقف. لقد كان التسلّق أمراً غاية في السهولة، لأنّ سوكولوفسكو كانت مكاناً تلّياً، وكان **بيت الثقافة** يَنتصب مقابل أحد التلال. سَطحه العلويّ كانَ يلامس جانب التلّ، لذا فقد كان من السهل تسلّق ذلك التلّ، ثمّ منه إلى أعلى شجرةٍ ما، ومن الشجرةِ نزولاً إلى الأسفل، إلى أعلى السطح.

دائماً ما كنتُ أتسلّقُ الأسطحَ كثيراً. كانَ أحدُ أصدقائي، مثلاً، وهو فتىً من وارسو، لا يَفعل شيئاً آخراً عدا تسلّق سطوح الأبنية. إذا حدثَ وصار بحوزته شيئاً من النبيذ أو الفودكا ليشربه، فإنّه كانَ ليفعل ذلك عندَ أعلى السطح. كانَ ليصعَد إلى أعلى السطوح بمعيةِ أصدقائِه. أنا أيضاً كنتُ أصعد معه، وكنّا دائماً نَحتسي النبيذ في أحد الأماكن العالية المطلّة على المدينة.

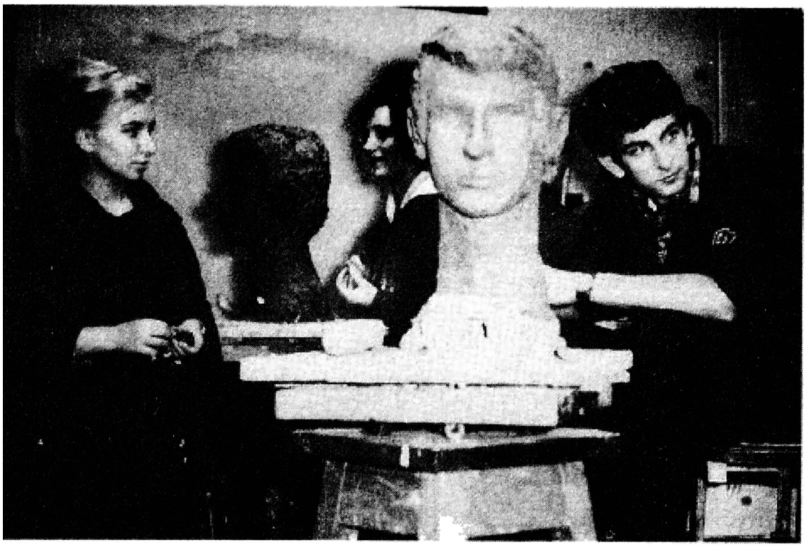
لاحقاً، تجولتُ كثيراً، باحثاً عن هذه الأماكن. لقد فكّرتُ في لقاء هؤلاء الأشخاص، لكنْ حينَ كنتُ أصِلُ إلى هناك فإنّ الرغبة تتلاشى. كنتُ أنظرُ إلى المكان وأرحل. كنتُ أعتقد أنّ من الجميل أنْ أصِلَ، وأرى شخصاً لم أرَهُ منذ ثلاثين أو أربعين عاماً؛ أنّ أرى كيف يبدو، ومَنْ هو اليوم. إنّه عالمٌ مختلفٌ تماما، لكنْ ذلك بالضبط ما يجعله محطّ إهتمام. أنْ تتحدّثَ عن الحال الراهن، وعَن ما قد حَصَل. لكنْ لاحقاً، وبعد أنْ إلتقيتُ بضعاً من الأصدقاء على هذهِ الشاكلة، فإنّني لم أعدْ راغباً برؤية أصدقاءٍ آخرين. لأكونَ صادقاً، لقد شعرتُ بالعار. أنا ميسور الحال، وأقود سيارة جيّدة. وكنتُ أصلُ إلى أماكن ترزحُ فيها أحياءٌ تحتَ بؤسٍ مدقع، وأشاهدُ أطفالاً فقراء.. أناساً فقراء. لاشكّ أنّ الحظ قد حَالفني مرّة أو مرتين خلالَ حياتي، وهذا كلّ ما في الأمر. لكنّه لم يَفعل معهم، وهو ما يُشعرني بالعار. أظنّ أنّ الأمر كانَ ليُشعرهم بالعار هم أيضاً، إنْ وَصلَ إلى لّقاء. لكنْ، ولأنّني كنتُ أنا مَن بدأ بمبادرة لقاءات إعادة الشمل هذهِ، فقد كنتُ أنا بالذات من يشعر بالخزي، وغدَتْ هذه مشكلةً كبيرة.

ما كان أبوايَ يستطيعان تحمّل نفقاتِ إرسالي إلى مدرسة، لأنّهما لم يكونا قادرينِ أساساً على تحمّل دفع مصاريف السكن وغيرها. إلى جانب ذلك، لم أكنْ أرغب في الدراسة. ومثل معظم المراهقين، كنتُ أعتقدُ بأنّني أعرفُ كلُّ شيءٍ يحتاج المرء مَعرفتَه. كان ذلك فيما تلا سنوات المدرسة الإبتدائية. لا بدّ وأنّني كنتُ أبلغُ من العمر أربعة عشر أو خمسة عشر عاماً، ولم أفعلْ شيئاً مدّةَ عامٍ كامل. كانَ أبي رجلاً حكيماً. لقد قال: «حسناً.. إذهب إلى كلّية تدريب رِجال الإطفاء. على الأقلّ، سوفَ تتعلّم حرفةً ما وتكون قادراً على العمل كما أردتَ أنتَ». كنتُ أريد أن أعمل.

الإقامة كانتْ مجانيةً هناك. وكذلك المأكل. وكان من السهل الدخول إليها. كانَ أبي يعلم تمامَاً بأنّني عندما أعودُ من كلّية تدريب رجال الإطفاء فإنّني سأكون راغباً في الدراسة. لقد كانَ مُصيباً بالطبع. عدتُ خلال ثلاثة أشهر، وأردتُ أنْ أدرس ـ بأيّ ثمنٍ ـ وإرتدْتُ شتّى ضروب المدراس.

بعد ذلك، وبالصدفة، دخلتُ مدرسةَ في وارسو، وكانتْ مدرسةً للفنون. حصلَ ذلك، في الحقيقةِ، بمحضّ الصُدفة. لقد إتضح أنّ والديّ كانا قد فاتحا بالموضوع عمّاً ما، من قرابةٍ بعيد، والذي لَم أكنْ قد تعرّفتُ إليه سابقاً، وكانَ مديراً **لكلّية تقنيّ المسرح** في وراسو. لقد كانتْ مدرسة رائعة. أفضلُ مدرسةٍ إرتَدْتُها على الإطلاق. لَم تَعدْ مدارسٌ كتلك موجودة بعد الآن، للأسف. وككلِّ شيءٍ جيّد، سرعان ما توقَفَتْ عن العمل إلى الأبد. كانتْ تضمّ مدرسين ممتازين. المدرسون في بولندا ـ وأجرؤ على القول، في بقية أوربا ـ لا يُعامِلونَ الطلبةَ كزملاءٍ أصغر سنّاً منّهم. لكنْ، في هذهِ المدرسة، كانوا يفعلون ذلك. كانوا طيبين أيضاً، وذوي حصافة. لقد أثبتوا لنا بأنّ الثقافة موجودة. أسدونا النصحَ بقراءة الكتب، والذهاب إلى المسرح أو إرتيادِ السينما، على الرغم من إنّها لم تكنْ في حينها ظواهرَ سائدة ونمطيّة إلى حدٍ كبير، وعلى الأقل، فإنّها لم تكن كذلك في عالمي، في بيئتي الإجتماعيّة. علاوةً على هذا، فَما كنتُ قد تمكّنتُ من تحقيقِ ذلك، لأنّني أقمتُ دائماً في تلك الأماكن الصغيرة جداً. ثمّ وما إنْ أبصرتُ وجودِ عالم كهذا، حتّى أدركتُ بأنّني أستطيعُ أنْ أحيا بهذا الشكل، أنا أيضاً. لم أكنْ على معرفةٍ بهذا من قبل. حسناً، لقد كانتْ محضّ صدفة. لو لم يكن عمّي مديراً لهذه المدرسة المتخصصة بَل مديراً على غيرها، لكنتُ سأحضر دروسَ مدرسةٍ مُختلفة، ومن دونِ شكّ كُنتُ سأكونُ اليوم في مكانٍ آخر.

في النهايةِ ماتَ أبي متأثّراً بالسلّ. كانَ في السابعة والأربعين من عُمرهِ، أيّ أصغرُ سنّاً مما أنا عليه الآن. لقد ظلّ مريضاً عشرين سنة، وأظنّه لم يَعد راغباً في العيش لفترةٍ أطول. لم يكنْ قادراً على العمل، لم يكن قادراً على القيام بما كانَ يَرى أنّ من واجِبه القيام بهِ من أجلِ عائلته، وقد شعَرَ، بلا أدنى شَك، أنّه لم يفي نفسه حقها بالكامل في القضايا المهنية ـ لأنّه، ولكونه مريضاً، ما كان في حالٍ يسمح له بفعل ذلك. ولم يفي نفسه حقها



7. «بعد ذلك، وبالصدفة، دخلتُ مدرسةً في وارسو، وكانتْ مدرسةً للفنون. لقد كانتْ مدرسة رائعة».

في المسائل العاطفية، والشؤون العائلية. لم أتحدّث معه بهذا الشأن لكنّني متأكّدٌ من إنّ هذا ما كانت عليه الحال. بإمكانِ المرء أنْ يَشعر بهذهِ الأشياء. يُمكنني فهم هذا الأمر.

لاحقاً، أقامتْ أمّي في وارسو. الحياة كانت قاسيةً جدّاً، لأنّنا لم نكن نملك أيّاً من المال حينها ـ وبالتأكيد، لم أكنْ، أنا أيضاً، أملك شيئاً منه. كانَ العثور على سُبلٍ للبقاء في وارسو أمراً غاية في الصعوبة، إذ لم يكن مسموحاً لكَ بتسجيل قيدك هناك (5). كانَ هذا في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات. بعدَها، وشيئاً فشيئاً، إنتقلتْ أمّي إلى وراسو. وتمكّنَتْ بطريقةٍ ما من تسجيلِ نفسها هناك. كنتُ أساسا قد بدأتُ العمَل في مجال الأفلام، وكنتُ أقيم في وارسو، كي أتمكّنَ من تقديم القليلِ من العونِ لها. وهو ما فعلتُهُ بكلّ تأكيد.

كانتْ أمّي في السابعة والستين من عمرها حين فارقت الحياة في حادث سيّارة، كانَ يقودها صديقٌ لي. حدثَ ذلك عام 1981. وبذا ما عادَ لي الآن أبوين منذ أمدٍ طويل. علاوة على ذلك، فإنّ عمري تجاوز الخمسين. نادراً ما يكونُ لدى المرءِ أبوين عندما يكون عمره قد جاوزَ الخمسين. هناكَ آلاف الأشياء التي لم نتحدّث عنها. والآن، لن أجدهما أبداً. أختي هي كلّ من تبقى لديّ، ولا أستطيع أن أظلّ قريباً منها جدّاً، لأنّني ببساطة لا أملك الوقت. لم أكنْ قريباً مِن أيّ شخصٍ مؤخراً. خلال السنوات القليلةِ الماضيّة كنتُ وحيداً تماماً في حياة الروتين اليوميّ.

عندي بالتأكيد شيئاً مُشتركاً مع أختي؛ كنّا دائماً معاً كأطفال. في نمط الحياة الذي سرنا فيه ـ مع تلك الإنتقالات الدائمة وما شابَه، وأبٍّ مريض ـ فإنّ أية روابط دائمة حصلنا عليها، كانتْ على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية. حالياً، نحنُ غالباً ما نفكّر بأشياءٍ شتّى حصلتْ في الماضي، لكنّنا لا نستطيع أن نبعث إلى الحياة سلسلة الأحداث. أولئك الذينَ لعبوا الأدوار الرئيسية في تلك الأحداث، ببساطةٍ لم يعودوا هنا بعد الآن، وليسَ بإمكانهِم إخبارنا

بما قَد حدَث. يحسَبُ المرء دائماً أنّ ثمّة الكثير من الوقت: ذلك اليوم المنشود، عندما تحين الفرصة...

العلاقات مع الآباء ليست منصفة أبداً. عندما يكون آباؤنا في قمّة المستوى، عندما يكونونَ في أفضل حالاتِهم، عند أوجّ نشاطهم، أفعم حيويتهم، وأرّق عاطفتهم، فإنّنا لا نعرفهم، لأنّنا لَم نُوجَدُ بعد. أو أنّنا صغارٌ جدّاً إلى درجة أنّنا لا نقدّر قيمة ذلك. ولاحقاً، حين نُصبحُ أكبرُ عُمراً ونبدأ بفهم أشياء معيّنة، فإنّهم يكونون طاعنين في السنّ. لا يَعودوا يمتلكون النشاط الذي إعتادوا على التمتّع به. لا تعود لديهم ذاتُ الرغبة في الحياة كتلك التي كانت لديهم عندما كانوا شباباً. لقد خُيّبَتْ آمالهم بطرقٍ شتّى، أو قاسوا الفشل. الآن هم حزانى فعلاً. لقد حظيتُ بوالدين رائعين. رائعين حقّاً. بإستثناء أنّي لم أكن قادراً على تقدريهم حينَ توجّب عليّ ذلك. لقد كنتُ أحمقاً جدّاً.

لم يعد لدى الناس وقتاً للحبّ، لأنّ كلّهم لَديهم حياةً مُستقلّة؛ لأنّنّا جميعاً لَنا عوائلنا وأولادنا. بالطبع، نَحنُ نحاول أن نهاتف المنزل ونقول: «أحبّك يا أمي». لكنْ ليست تلك هي المسألة. نحنُ لم نعد نقطن في المنزل. إنّنا في مكانٍ آخر. بينما، في الواقع الفعلّيّ، يحتاجُنا أباؤنا لأنْ نكون معهم: إنّهم ما زالوا يَعتقدون بأنّنا صغار ونحتاج إلى رعاية. بيدَ أنّنا نَسعى إلى الإنفصال عن هذهِ الرعاية ولَنا الحق في فعل ذلك. ولهذا السبب أعتقد بأنّ العلاقة بين الأطفال والآباء ـ وبالأخصّ بين الآباء والأطفال ـ هي علاقة جدّاً غير عادلة. لكنّ هذا ما يجب أنْ يكون. على كلِّ جيلٍ أنْ يُعاني هذا الظُلم. رُبّما أنّ ما يَهم هو ببساطةٍ أنْ يتمكّنوا من فهمِ هذا الأمر في وقتٍ ما.

إنّ نظرة إبنتي، مارتا، هي تماماً نظرة غير منصفة. هذا هو النظام الطبيعي للأشياء. إنّها تكافِئَني على النظرة غير المنصفة التي كانَتْ لديّ ذاتَ يومٍ حيالَ والديّ. يبدو ذلك كما لو أنّه خطّةً مرسومة، لكنّها مسألةٌ غير محسوبةٍ على الإطلاق؛ إنّها قضيّة طبيعيّة، وبايولوجيّة. إنّها في التاسعة عشر من عُمرها، ومن الطبيعيّ وحَسب

8. «لاحقاً، عاشت أمّي في وارسو. الحياة كانت قاسيةً جدّاً».

أنْ تُصرّ على رغبتِها في تركِ المنزل. بالطبع، فإنّها تَرغبُ في شيءٍ لا أريدُ أنْ ترغبَ فيه. لكنْ هذا ما يُفتَرض أنْ تكون عليه الحال. هذا أمرٌ طبيعيّ.

لَقد كانَ أبوايَ منصفين معي جدّاً. أبي كانَ رجلاً حكيماً جداً، لكنّني لم أستطعْ الإستفادة من حكمته كثيراً. الآن فقط، أستطيعُ أن أفهم بعض الأشياء التي فعلها أو قالها. لم أستطعْ أن أفهم في حينها؛ كنتُ أحمقاً

جدّاً، أو مستهتراً جدّاً، أو ساذجاً جدّاً. لهذا، أنا لا أتحدث مع إبنتي حول مسائلٍ هامّة، وإنْ قُمتُ بذلك، فإنّما أفعلُ بشكلٍ نادرٍ جدّاً. أتحدّثُ معها حول أمورٍ عمليّة بالطبع، لا أنْ أتحدّث معها حول القضايا المهمّة فعلاً في الحياة. أنا أكتبُ إليها رسائلَ، لأنّ بوسعها أنْ تحتفظَ بها، وتُعاودَ إلقاء النظر عليها فيما بعد كشيءٍ من الماضي. عندما تتَسلّمُ رسالةً مثل هذه، فإنّه أمرٌ لا يعني الكثير، إلاّ فيما بعد، في المستقبل...

من الضروريّ أنْ يُمثّل أبوك سلطةً بالنسبة لك، وأنْ يكون شخصاً تستطيع الوثوق به. وربما كان أحد المعايير الحقيقية لسلوكنا في الحياة هو أن نجعل أولادنا قادرين على الوثوقِ بنا ـ قليلاً، على أقلّ تقدير. وذلك هو السبب الذي يَمنعنا من أنْ نلْحِق بأنفسنا العار تماماً، من أن نتصرّف على نحوٍ سيء أو مخزٍ. وهذا، على الأقلّ، هو السبب الذي يَدفعني للتصرّفِ على النحوِ الذي أسلُك، في مُعظمِ الحالات.

كلّية السينما

في كلّية تقنّيي المسرح، آرونا بأنّ هناك عالماً من القيم ليس من الضرورة أنْ يكون على صلةٍ بالقيم المقبولة إجتماعياً والمتداولة يوميّاً من قبيل كيف لنا أنْ نستقرّ، كيف نصنع لأنفسنا حياةً ذا سعةٍ، حاجاتنا المادّية، جمع المال، شغل مناصب جيّدة. وأرونا أنّ من الممكن تحقيق الذات في ذلك العالم الآخر، المسمّى عالماً سامّياً. لا أدري ما لو كان سامياً، لكنّه عالمٌ مختلف بالتأكيد.

بناء على ذلك، وقعتُ، كُلّياً، في حبّ المسرح. كانت الفترة الممتدّة من سنة 1958 تقريباً إلى سنة 1962 فترة عظيمةً في حياة المسرح البولونيّ.

كانت فترة كبار المخرجين والكتّاب والممثلين والمصممّين. في عام 1956 بدأتْ تُعرَضُ، أيضاً، في بولندا مسرحياتُ كُتّابٍ من الغرب. كانَ هذا مسرحاً على مستوىً رفيعٍ عالميّاً. بالتأكيد، فقد كان هناك الستار الحديديّ[1]. لم تكن هناك مسألة تبادل ثقافيّ كما موجودة هي الآن. ربّما حصلَ هذا التبادل في حقل السينما، لكنْ بشكلٍ نادر. أمّا في مجال المسرح، فقد كان أمراً مستحيلاً. في أيّامنا هذي، تَتجوّل الفرق المسرحيّة البولنديّة في جميع أنحاء العالم. لم يكونوا آنذاك يسافرون إلى أيّ مكانٍ. كانوا يؤدّون مسرحياتهم داخل مبانيهم هم، وهذا كانَ كلّ شيء.

لم أعدّ أشاهد، في الوقت الحاضر، مسرحاً من هذهِ النوعيّة في أيّ مكان. أنا أذهب إلى المسرح في نيويورك، أو أذهب إلى المسرح في باريس، وبرلين، وحتى هناك فأنا لا أرى أداءات من هذا الصنف. لا شكّ إنّ هذهِ ذكرياتٌ تَعود إلى زمنٍ كنتُ فيه شاباً وكان لديّ فيه شعورٌ بأنّني أكتشفُ شيئاً رائعاً وجديداً تماماً. الآن، لا أرى نفس المستوى من المخرجين والممثّلين والمصمّمين، وذات المستوى من الإبتكار في تأدية عرضٍ ما، كما رأيتُ وقتذاك، حين كنتُ مُنبهراً بإكتشاف أنّ يكون شيئاً ما كهذا ممكناً.

(1) التقسيم السابق بين بلدان الكتلة الشيوعيّة في شرق أوربّا وتلك الرأسمالية في غربها.

10،9. «أنا لا أتحدث مع إبنتي حول مسائلٍ هامّة. أنا أكتبُ إليها رسائل».

لذلك من الواضح أنّني كنتُ قد قررتُ بأنْ أصبحَ مخرجاً مسرحياً. لكنْ، ولأنّه لم يكن بإمكانكَ أن تُصبح مخرجاً مسرحياً في بولندا من دونِ أن تُنهي أولاً شكلاً آخرَ من أشكالِ الدراسات العليا ـ ولا يزال الحال على ما هو عليه إلى الآن ـ فقد أردتُ أنْ أحصل على شكلٍ ما من التعليم العاليّ. كانت توجدُ هنالك ممكناتٌ كثيرة لكنّي فكرت: «لماذا لا أدرسُ في كلّية السينما لأصبحَ مخرجاً سينمائياً، كوسيلةٍ لأنْ أصبحَ مخرجاً مسرحياً؟»، إذ إنّ كليهما مخرج.

ليسَ من السهلِ الدخول إلى كلّية وودج السينمائية. وكما كنتُ قد بيّنت، لم أنجحْ في القبول فيها لا في المرّة الأولى ولا الثانية. إنْ أخفَقتَ فعليك الإنتظار مدّة عام قبل أن تتمكّن من المحاولة ثانيةً. وفي الواقع، فإنّني فقط عبر دافعٍ من طموحٍ مطلقٍ كنتُ قد شاركتُ في الإمتحانات للمرّة الثالثة، لكي أُثبتَ لهم بأنّني قادرٌ على الدخول إليها. وقتئذ، ما عاد لديّ دافع، إذ كنتُ قد توقّفت أبانَ ذلكَ عن حبّ المسرح. كانَتْ الحُقبة الجميلة قَد وصلتْ إلى نهايتها في وقتٍ ما من عام 1962، وما عادَتْ المسرحيات جيّدة كما كانتْ. شيءٌ ما قد حَدَث ـ لا أعلمُ ما هو. بعد عام 1956، كان يوجدُ هنالكَ إنفجارٌ، بلا شكّ، للحرّية السياسيّة بدرجةٍ معينةٍ، وقدْ تمّ التعبير عن هذا في المسرح. دامَ هذا الأمر سنواتٍ قليلةً، وبدأ بعدها بالتلاشي عام 1961 أو 1962. ولهذا السبب المهمّ، حسمتُ القرار في عدم رغبتي بأنْ أكونَ مُخرِجاً مسرحياً بعد الآن أبداً، أو مُخرِجاً من أيّ نوعٍ كان. وأقلّ من ذلك رغبتي في أنْ أصبحَ مُخرِجاً سينمائياً.

في غضون ذلك، عملتُ بالطبع، لأنّه كانَ عليّ أنْ أكسبَ شيئاً أعتاشُ عليه. كنتُ ناضجاً ولا أستطيعُ أنْ أنتظر من أمّي، التي لم تكن تملك مالاً

بأية حال، أن تُقدِّم المعونة لي. لقد عملتُ لمدّة عام أو ما يقارب ككاتب في القسم الثقافي التابع للمجلس المحلّي لمدينة **جوليبوش (6)**. عملتُ هناك عاماً وكتبتُ الشعر. كما إنّني عملتُ في المسرح كمُزيّن أزياء لمدّة سنة. وكانَ ذلك أكثر إثارةً وله إرتباطٌ بمهنتي. لكنْ تحتَّمَ عليّ أنْ أقضي معظم وقتي في دراسة شيءٍ ما لأبتعدَ عن الجيش، ولهذا إرتدتُ كلّية إعداد المدرّسين ودرستُ فيها الرسم مدّةَ عامٍ واحد. كانَ عليّ الإدعاء بأنّي راغبٌ في أنْ أكون مدرساً للفن.

كنتُ أرسمُ بشكلٍ سيء. وكانَ الآخرون يرسمونَ بصورةٍ سيئةٍ، تماماً بذات السوء الذي كانوا يتعلّمون فيه التاريخ، أو قواعد اللغة البولنديّة أو البايولوجيا أو الجغرافية. كلّ شخصٍ كانَ سيئاً في موضوع إختصّاصه. جميعُ الفتيان المتواجدينَ هناك كانوا فارّين من الجيش ومعظم الفتيات كنّ من خارج وارسو، ويعوّلنَ على إصطيادِ زَوجٍ أو ربما على إيجاد عمَلٍ في مدرسةٍ ما في وارسو، وبالتالي إكتساب ترخيصٍ للإقامة فيها. أشخاصٌ وضعوا خطّطاً مثل تلك، فيما لم يكن هنالكَ أحدٌ يرغبُ، فعلاً، في أنْ يصبح مدرّساً، وهو أمرٌ مخزٍ لأنّها مهنةٌ ممتازةٌ وسامية. على أيةِ حال، لا أظنّ أنّي صادفتُ متحمّساً واحداً للتدريس.

لذا كنتُ طوال تلكَ الفترة أحاولُ أنْ أخلي سبيلي من الإلتحاق بالقوات المسلّحة، وبطريقةٍ محتالة. لقد نجحتُ في النهاية. وتمّ وضعيَ أخيراً تحتَ فئةٍ مُصنّفةٍ تنصّ على أنّني غير مؤهلٍ للخدمة العسكرية حتى في حالة الحرب. نادرة جداً تلك الحالات التي تجيءُ على هذهِ شاكلة. حصلتُ على بعضِ الأوراق التي تُثبتْ بأنّني مصابٌ بمرض إنفصام الشخصية الإزدواجي، وهو شكل خطر جدّاً من أشكال إنفصام الشخصية

(الشيزوفرينيا)، الأمر الذي قد يعني بأنّني، بعد أنْ تُخصّصَ لي بندقيةً، كنتُ سأطلقُ النار ربّما، أولاً وقبل كلّ شيء، على الضابط المسؤول عنّ توجيه الأوامر لي. لقد جعلني هذا الأمر بكلّيته أعي، مرّة أخرى، إلى أيّ حدٍّ نحنُ ـ جميعنا ـ مُعقّدون، لأنّني لم أكذبْ على **لجنة التجنيد**. لقد نطقتُ بالحقيقة. ببساطةٍ فقد غاليتُ قليلاً ولم أخبر الحقيقة كاملةً، وبرهنَ هذا على شيءٍ يمكنُ تصديقه.

بدايةً، قرّرتُ أنْ أفقدَ بعض الوزن. عندما ذهبتُ للمثول أمام لجنة التجنيد الأولى المكلّفة بحالتي، حدثَ وأن تَبيّنَ بأنّني كنتُ أقلّ من الوزن المطلوب بستة عشر كيلوغراماً. يُمكنُكَ حساب كم يقلّ وزنكَ عن الوزن المطلوب، بطرح قيمة وزنك، مقاساً بالكيلو، من مقدار طولكَ، مقاساً بالسنتيمتر، ومن ثمّ طرح الناتج من 100. أيّ، إذا كان طولك هو 181 سم ـ وأنا أبلغ من الطول 181 سم ـ فبالتالي يجب أن يكون وزنك هو 81 كغم. تلك هي الطريقة التي يتبعونها في الجيش لحساب الوزن. لذا، حين أصبح وزني 65، كنتُ أقلّ من الوزن الطبيعي بـ16 كغم. ونتيجة لذلك، قاموا بوضعي تحت الصنف (ب). وهذا يعني بأنّني قد أُعفيتُ من الخدمة العسكرية لمدّة عام، وذلكَ وفقاً لحالتي الجسديّة السيئة.

من الواضحِ أنّني كنتُ نحيفاً واقلّ بـ16 كغم، من الوزن المفترض. لم أكن على درايةٍ بالقواعد القانونية، لكنّني فهمتُ المسألة بالشكلِ التالي: إنْ كنتُ أقلّ من الوزن الطبيعيّ بـ16 كيلوغراماً وأعفيتُ لهذا السبب من الخدمة لعامٍ كامل، فإذن لو أنّ وزني كانَ يقلّ عن الوزن الطبيعيّ بـ25 كيلوغراماً، فلربّما قاموا بتسريحي من الخدمة نهائياً. لذلك فقد شرعتُ بفقدانٍ للوزن بصورةٍ مكثّفة. خلال شهرين بدأتُ بتناول كمّياتٍ من الطعام

أقلّ فأقلّ، حتى بدأتُ، في آخر المطاف، بتناول النزر القليل. ركضتُ ومارستُ التمارين الرياضية. فيما تلى ذلك، وخلال الأيّام العشرة الأخيرة التي سبقتْ موعد لقائي المُستَحق مع لجنة التجنيد للمرّة الثانية، لم أقمْ بأكلٍ أو شربِ أيّ شيءٍ. وأنا أعني هذا حرفياً. وإتّضحَ إنّه أمرٌ ممكن. ليس صحيحاً، على الإطلاق، أنّ المرء يحتاجُ إلى سوائل. لم أشرب قطرةً ماء، أو قطرةً من أيّ مشروبٍ آخر، ولم أكل شيئاً واحداً لمدّة عشرة أيام. وفي بداية الأيام العشرة تلك، ذهبتُ إلى الحمّامات الشعبية، لأنّني لم أكنْ أملكُ حمّاماً في مسكني آنذاك. كنتُ أعيشُ في غرفةٍ مستأجرةٍ، مزريةٍ جدّاً، تقع خارج وارسو مباشرةً. لذا فقد زرتُ حمّامات البخار. كنتُ في التاسعة عشر من العمر، وفكرة الإصابة بنوبةٍ قلبيّة أو بشيءٍ مماثل، لم تخطر في بالي. هذا علاوة على أنّني لم أكنْ مكترثاً. كنتُ أفضّلُ أنْ أصابَ بذبحةٍ صدريّة على أنْ ألتحق بالجيش. فضّلتُ أيّ شيءٍ على الإنخراط في الجيش. دخلتُ ذات يومٍ إلى كلية تدريب رجال الإطفاء، ومنذ ذلك الحين أدركتُ بأنّني أفضّلُ أيّ شيءٍ سوى إرتداء بزّة نظامية أخرى. لم يقوموا بضربي في كلّية تدريب رجال الإطفاء؛ أدركتُ فقط أنّني غير قادرٍ على فعلِ أشياءٍ خاضعةٍ لقوانين، ولبوق، ولصفّارات، ووقتٍ محدّدٍ لوجبة الفطور وهلمّ جرّاً. أريدُ أنْ أتناول الفطور عندما أشعر بالرغبةِ في فعل ذلك أو عندما أكونُ جائعاً. هذا الطبع ينحدر من فردانيّة معيّنة تطبع البولنديين، أو من المحتمل، أنّه ينحدر من فرادنيّتي الشخصيّة. أنا لا أسمح تماماً لأيٍّ كان بتنظّيم كافة أمور الحياة لي حتّى وإنْ بدا أمراً مناسباً. وهذا هو السبب الذي جعلني أرى فيهِ أمراً شاقاً في السجن، على الرغم من أنّه كان يوجد في السجن قدرٌ من الحرّيةِ أكثر بكثير مما كانَ يوجدُ في الجيش.

وهكذا، فأنا لم آكل أو أشرب أيّ شيءٍ، من أيّ نوعٍ كان، لمدّة عشرة أيام. بعدها ذهبتُ إلى تلك الحمّامات. هناكَ كان يوجَدُ كلاً من الساونا وحمّام البخار. وبالطبع، فإنّ جميع الرجال كانوا يتجولون عرّاة. وهنا.. ألصقَ ذلك الرجل نفسه بي. وبما أنّني كنتُ أذهبُ إلى هناك كلّ يوم أو بين يوم وآخر، فقد لاحظتُ بأنّ هذا الشخص كان يقتربُ منّي أكثر فأكثر. إعتقدتُ أنّه لابدّ وأنْ يكون مُثلياً، وبأنّ هذا المكان هو نوعٌ من ملتقى لمثليّي الجنس. كانَ يقترب منّي أكثر، أقرب فأقرب، وأخيراً، في أحد الأيام، إقتربَ منّي، وقفَ إلى جواري، ووَكزَني بكوعه مُسترعياً إنتباهي، ثمّ نظرَ إليّ وقال: «الديك المنزلّي النحيل هو ديكٌ منزليٌّ ممتاز». لقد إتّضَح حينها بأنّه لم يكن مُثلياً، لقد كان نحيفاً كما كنتُ أنا تماماً وحَسب، وبسبب ذلك فإنّه كان يظنّ بأنّ كلينا رائعٌ ـ وأصدقاءٌ، طبعاً. لابدّ وأنّه كان في الخمسين تقريباً، وقد كان، حقاً، نحيفاً بالضبط مثل شريحة من الخشب ـ مثل شخصٍ خرجَ توّاً من **أوشفيتز**[1] (7)، كما يقولون في بولندا. إنّها مقولةٌ بشعةٌ، لكنْ هذا ما يقولونه. وأنا أيضاً، كنتُ أبدو كما لو أنّني خرجتُ توّاً من أوشفيتز.

اليوم الأخير كان بالفعل يوماً شاقاً بالنسبة لي. جاءتْ أمي، وعَمِلتْ لي شريحةً من اللحم، فأكلتها. نهضتُ وذهبت إلى لجنة التجنيد. وكالمعتاد، خلعتُ ملابسي وسرتُ نحو المنضدة. كنتُ وقتَها أقلّ من الوزن الطبيعي بمقدار 23 أو 24 كيلوغراماً، وكان ذلك كثيرٌ جدّاً. وقفتُ أمام اللجنة. وبالتأكيد، كان لا بدّ وأنْ يكون هناك كلّ ذلك الصياح

---

(1) أوشفيتز (Auschwitz) هو مُعسكر أسرى نازي في الحرب العالمية الثانية، يقع بالقرب من مدينة «أوشفيتز» في بولندا.

العسكريّ كما هو معتاد: «أنتَ هناك! تقدّم إلى هنا! قف منتصباً هناك! قلت: هناك..». ولأنّها كانتْ نفس اللجنة ونفس الزمان والمكان، كما في المرّة السابقة، فقد شققْتُ طريقي نحو الميزان بصورةٍ تلقائية. كنتُ أصعدُ الميزان عندما: «أين تظنّ نفسك ذاهب؟! الميزان معطّل! عدّ إلى هنا!». وكانَت تلك هي نهاية فقداني الوزن. لم تساعدني خسارة الوزن على تحقيق أيّ نجاح.

وإنتهى الموضوع بأكمله مع الشيزوفرينيا. لم أقرأ كلمة واحدة من أيّ كتاب. لقد أدركتُ بأنّني إنْ إدّعيتُ المرض، إنْ إستخدمتُ الخداع، فإنّهم بالتالي سيكتشفون أمري. لقد كلّفني الأمر قدراً ثميناً من الوقت، ولاسيّما أنّ تلك اللجان ليسَتْ مزحة. لقد تمّ إحتجازي في مستشفىً عسكريّ لمدّة عشرة أيام، وكنتُ أقضي، يومياً، بضع ساعات في ـ لا أعلم ما عليّ أنْ أدعوها ـ جلسات إستجواب. في الواقع، فإنّها لم تكن حقيقة جلسات إستجواب، لكنّها كانت فحوصاتٍ طبّية تجري بحضور ثمانية أو عشرة من أطباء الجيش.

وطبعاً قبل وقتٍ طويل من ذلك، بدأتُ بمراجعة مَصَحة أمراض نفسية. لقد بدأتُ بالذهابِ إلى هناك قبل حوالي سنَةٍ ونصف من ذلك. سجّلتُ دخولي إلى هذه المصحّة، قائلاً بأنّي لستُ على ما يرام، وبأنّي قد فقدتُ، ببساطةٍ، كلّ إهتمام بأيّ شيء مهما كان. تلك كانتْ حجّتي الأساسية؛ أنّني لم أعد أكترث بأيّ شيء، أنّني لَم أكنْ راغباً بأيّ شيء.

كان من الصحيح بأنّني أحسستُ بالقليلِ من ذلك طوال حياتي بكاملها، إلّا إنّني أحسستُ به على نحوٍ أكثر عمقاً آنئذ، عندما لم أنجحْ في دخول كلية السينما للمرّة الثانية. لقد كنتُ فعلاً، ينبغي أنْ نقول، مستسلماً

لواقع الأمر. بدا لي أنّ التخلّص من الخدمة العسكرية هو أمرٌ أكثرُ أهمّية من الدخول إلى كلّية السينما.

بدأتُ بالذهابِ إلى المصحة خلال الشتاء، وقد كنتُ أذهب إليها مرّةً في الشهر. بعدها، تمّ إستدعائي للمثول أمام اللجنة. سألوني فيما إذا كانت توجدُ هنالكَ أية موانع تعيقني عن تأدية الخدمة العسكرية. وأجبتُ بالنفي. قاموا بوزني. وكنتُ قد إستعْدتُ بعض الوزن. ومرّة ثانية، كنتُ أقلّ من الوزن الطبيعيّ بمقدار 15 كيلوغراماً وليسَ بمقدار 25. وفي النهاية، سألوني عن ما هو نوعُ العمل العسكريّ الذي أود القيام به. لذا قلتُ بأنّني أفضّل نوعاً من الخدمة السلميّة. «سلميّة؟» قالوا. «لا توجد خدمةً سلميّة في الجيش. ماذا تظن؟ ما الذي تعنيه بسلميّ؟ لماذا سلميّة؟». «حسناً.. خدمةٌ سلمّيّة لأنّني أتلقى علاجاً في مصحٍ نفسيّ». «ماذا تعني بتلقيك العلاج؟ أين تُعالَج؟»منذ متى وأنتَ تخضعُ للعلاج؟. قلتُ: «حسناً.. لقد بقيتُ أذهبُ إلى هناك لمدة نصف عام». «ما هو الغرض من خضوعكَ للعلاج؟» قلتُ. «لا أشعر بأنّني في حالةٍ عقليةٍ جيّدة تماماً، ولهذا أتلقى علاجاً. وذلك هو السبب الذي جعلني أريد الإلتحاق بالخدمة في وحدةٍ عسكريةٍ سلميّة». بدأوا يغمغمون بكلامٍ ما فيما بينهم ثم قالوا: «إسمع، خذ هذه المذكرة. إذهب إلى شارع دولنا، في وارسو». كانت هذهِ مستشفىً عسكريّ، تقع بالضبط إلى جوار **أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية**. كانَ من المُعتاد إستخدامها مستشفى عسكريّ للأمراض النفسية.

قضيتُ فيها عشرة أيام ببيجامتي، غير عارفٍ، حقاً، مَن يكونون رفقاء الحجرة. وبقيتُ فقط أردّدُ قولَ الشيء نفسه مراراً وتكراراً ـ وهو أنّي لستُ مهتماً بأيّ شيء ـ خلال الساعات اليومية القليلة لجلسات الإستجواب.

كانوا، بالتأكيد، دقيقين جدّاً في التقصيّ. لقد طرحوا، مثلاً، السؤال التالي: «ماذا كنتَ تفعل، إنْ كانَ لا يوجدُ هناكَ ما يثير إهتمامك؟». قلتُ: «لقد فعلتُ مؤخراً أشياءَ مثيرة للإهتمام». «ماذا فعلتَ إذن؟». «لقد صنعتُ لأمي قابساً». «ماذا تعني بقابس؟». «كما تعلم، إنّه قابسٌ كهربائي». «نعم، لكنْ ما الذي كانَ بوسعك فعله بالقابس؟ القابس كان موجوداً هناك أليس كذلك؟ موجوداً في البيت؟». قلتُ: «نعم، لكنْ لم يكن هناك سوى قابسٍ كهربائي واحد، وأمي تملك ماكنتين. كيف سيكون بإستطاعتها أن تصل الماكنتين بالتيار الكهربائيّ، إنْ أرادتْ هي أنْ تُعدّ حساءً وشاياً في نفس الوقت؟ كان عليّ أنْ أصنع قابساً كهربائياً آخر». «حسناً» قالوا، «ما الذي فعلته مع هذا القابس؟». لقد تطلّب منّي الأمر أربعَ ساعاتٍ لأشرح لهم كيفية ربط الأسلاك. «كيف تقطع سلكاً؟ حسناً، في البدء، يتوجب عليك أن تقطع الكابل، واضح؟. وكيف تقومُ بقطع هذا؟ عليكَ أن تجرِّد الكابل من الطبقة الأولى» كنتُ أشرح لهم، «لأنّ هناك كابلين. أحدهما للموجب والآخر للسالب. أليس كذلك؟ هنالك إثنان منها. إنّهما داخل نوعٍ من غلاف حمايةٍ مطّاطيّ. لذا يجب عليك أنْ تقطع مروراً به. ولهذا عليّ أنْ أشحذ سكيني، تماماً، وأقطع. لكنْ عندما أقطع فإنّني أقطع مارّاً بأغلفة الحماية التي تحيطُ بالكابلات الصغيرة. لذا فإنّ هناك إحتمال من حصول دائرة قَصر كهربائي. عليكَ أن تقطع بحيث تتجنّب مرور القطع خلال أغلفة الحماية للكابلات الصغيرة أيضاً. وبعد أن تنزع غلاف الحماية الرئيسي، سيظهر هناك كابلين صغيرين، كلّ واحدٍ منهما داخل غلاف حمايةٍ خاصٍّ به. والآن عليك أن تقطع كلّ واحدٍ منهما، من أجل أن تصل إلى السلك، وذلك لأنّ التيار الكهربائي لا يسري عبر البلاستيك. كلاّ، عليه أنْ يمرّ

خلال السلك. إلاّ إنّه يوجد هناك سبعة وعشرون من هذهِ الأسلاك عندَ كلّ نقطة». «سبعة وعشرون سلكاً؟» قال، «كيف تعرف ذلك؟». «لأنّني قمتُ بعدّها، وهناك سبعةٌ وعشرون سلكاً صغيراً». لقد دوّنوا بدقة أنّني قد قمتُ بعدِّ الأسلاك. «عليك أن تقوم بالقطع دونَ أنْ تقطع الأسلاك. ولذلك فإنّ السكين لا يمكن أن تكون حادّة جدّاً. لأنّك لو ضغطتَ بكلّ قوتك فستقطع السلك. حسناً، يجب عليك أنْ تجدلَ الأسلاك مع بعضها، لأنّك حين تنزع غلاف الحماية، فإنّ كلّ الأسلاك تنبسط، منتشرةً، في المكان. لذا عليكَ أن تجدلها معاً من جديد. من المعتاد أن يكون هناك كابل واحد، لكنّ هذا الكابل مصنوعٌ من سبعة وعشرين سلكاً. يجب أن تكون حذراً لتجدلها على نحوٍ دقيق معاً. وعليكَ، فيما بعد، أنْ تفكّ البرغي وتربطه في الموضع الصحيح. ضع كلّ شيء في الداخل، قم بتغليفه مرّةً أخرى، وأربطه بإحكام وهكذا».

لقد إستغرقتُ ثلاث أو أربعَ ساعاتٍ لأخبرهم عن هذا السلك الصغير، لأنّني شرحتُ لهم ذلك بكثيرٍ من التفصيل. كنتُ قد أدركتُ ببساطةٍ أنّ هذهِ المسألة أثارتْ إهتمامهم. حينما كنتُ أبدأ بوصف شيءٍ ما بإسهاب، كانوا يشرعونَ بتدوين شيءٍ ما. لم أدرِ لماذا، لكنّني علمتُ أنّه كان أمراً مهمّاً، إذ لاحظتُ بأنّهم ركّزوا بشكلٍ جليّ على هذه النقطة.

ثم قمتُ، بعد ذلك، بإخبارهم عن كيفية نزولي إلى الطابق الأرضي من أجل ترتيب الأشياء فيه. إستغرقَ ذلك من وقتي يومين تقريباً. أوضحتُ لهم ما الذي كان على الرفّ، وكم كان مُغبَرّاً، بحيث إضطررتُ إلى القيام بتحريكه، وبأنّ الجوّ كان رَطباً، حدّ البلل، هناك في الأسفل، بحيث كانَ عليّ أنْ أمسح الأرضيّة، إلى درجةٍ كنتُ مرغماً معها على الذهاب خارجاً

لأقوم بعصرِ خرقةَ المَسحِ ليّاً، وبقوّة. لأنّني لو قمتُ بعصر الخرقة فوق الأرضية، لكانتْ ستُصبحَ رطبةً مرّةً أخرى. لذلك، كان عليّ أنْ أذهب، في كلّ مرّةٍ، خارجاً. وبهذا قالوا: «ألم يخطر في بالك أن تأخذ معكَ سطلاً؟». «نعم» قلتُ، «أدركتُ لاحقاً بأنّ عليّ الحصول على سطل. لقد كانتْ فكرة جيدة جداً لأنّه لم يكن عليّ أن أذهب إلى الخارج بعد ذلك، وصرتُ قادراً على عصر خرقة القماش المبللة في السطلة».

لذا بهذهِ الكيفيّة قضينا اليومين التاليين. بعدَ ذلك، كان هنالك حوالي يومين، قاموا خلالها بتشكيلِ أشكالٍ شتّى من بُقع الحبر، ثمّ طَلبوا منّي أنْ أخمّن بماذا تُذَكّرني أشكالُ البقع هذهِ. إنّها إختبارات نفسيّة نموذجيّة.

على أيّة حال، بعد عشرة أيام قضيتها هناك، حصلتُ على مظروفٍ مغلقٍ ومختوم. فتحتُه في البيت وقرأتُ: التشخيص: إنفصام الشخصية المزدوج. أعدتُ إغلاق الظرف، ثم ذهبتُ إلى لجنة التجنيد وسلّمته إليهم. طلبوا مني دفتر الخدمة العسكرية ودمغوه بعلامة الفئة د: غير صالح للخدمة العسكرية حتى في حالة الحرب.

وبهذا الشكل وصلتْ مغامرتي المثيرة مع الجيش إلى نهايتها. واصلتُ إخبارهم بأنّني لا أشعر بالرغبة في عمل أيّ شيء. بأنّني لا أريدُ أيّ شيءٍ من الحياة، خيراً كانَ أم شرّاً، إنّني لا أتطلّعُ إلى حصولِ شيء. لا شيء على الإطلاق. أخبرتهم بأنّني أقوم بقراءة الكتب بعض الأحيان. وسرّدتُ لهم «**في الصحراء والبرّية**»، جملةً جملة، مثالاً على ذلك. لقد إستغرقت ساعات. أثار إنتباههم أنّني وجدتُ العلائق بجميع أشكالها، مثلاً، إذا قام المؤلّف بوصف النهاية على غرار ما فعل، فهذا يعني بأنّ البطل لا بدّ وأنْ يكون قد إلتقى بالبطلة، وهكذا هلمّ جرّاً.

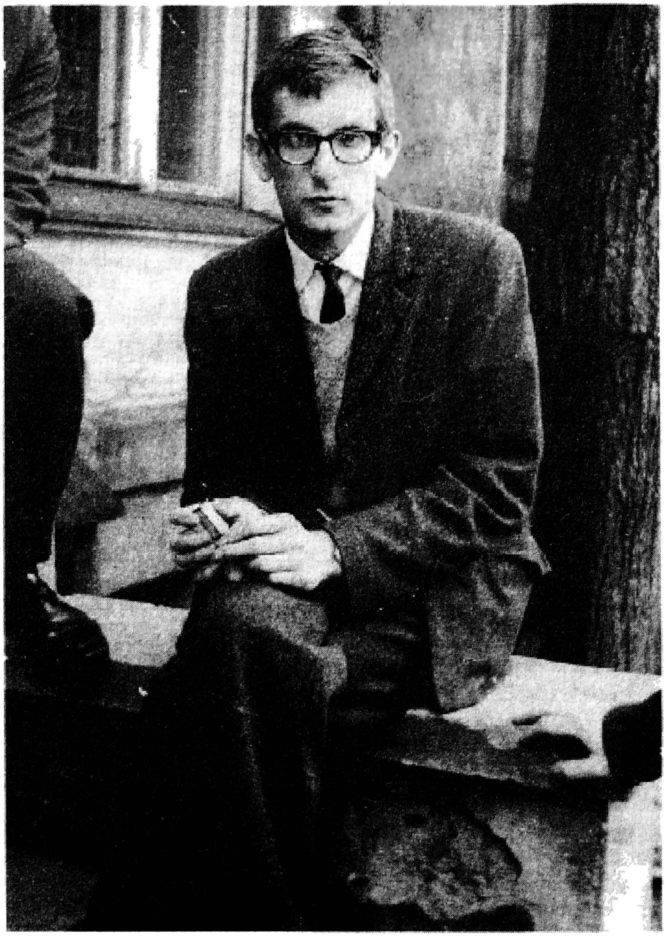
بعد أربعة أيام لاحقةٍ بالضبط، بدأتْ إختباراتُ القبول في كلّية السينما، ونجحتُ فيها. لقد كانتْ مجازَفة تماماً، لأنّني، من جهةٍ، وللأيام العشرة التي كنتُ فيها بمعية لجنة التجنيد، تصرّفتُ كما لو أنّي لا أشعر برغبةٍ بالقيام بأيّ شيء، بينما كان عليّ، من جهةٍ أخرى، أنْ أشعر برغبةٍ بعمل كلّ شيء في اللحظة التي ذهبتُ فيها لأداء إمتحانات كليّة السينما.

كنتُ سعيداً حين دخلتُ إلى كلّية السينما. ببساطةٍ فقد أرضيتُ مطمحي بأنْ أثبت لهم أنّني قادرٌ على الدخول إليها ـ ولا شيء آخر ـ رغم أنّني أعتقد جازماً من إنّه ما كان ينبغي عليهم قبولي فيها. لقد كنتُ معتوهاً تماماً. لا أستطيع أنْ أفهم لماذا قاموا بإختياري. من المحتمل لأنّي حاولتُ مرّاتٍ ثلاث.

في البداية، كانَ يتوجّب عليك أن تُري المُمتَحِنين بعض الأعمال، ولاحقاً كانوا يضعون لك درجة تقييم. كان بإمكانكَ أن تريهم أفلاماً، أو مسوّدة حوار، أو صوراً فوتوغرافية. كان بإمكانكَ أن تُريهم رواية، أو لوحاتٍ فنيّة إنْ كنتَ رسّاماً، أو أيّ شيء. لقد قدّمتُ لهم بعض القصص القصيرة السخيفة ـ سخيفة بمعنى أنّها لم تكن من الجودةِ في شيء. ذات مرّة، في أحد الإمتحانات السابقة، عرضتُ لهم فيلماً قصيراً قمتُ بتصويره على شريط 8 ملم. أمرٌ مزعج. مزعجٌ بكلّ ما في الكلمة من معنى. قمامة طنّانة. إنْ أحضر أيّ شخصٍ عملاً مماثلاً، فما كنتُ سأقبَلُه على الإطلاق. ولم يقوموا حينها بإختياري طبعاً. لذا كتبتُ قصّةً قصيرة. ربّما فقط حينَ كتبتُ القصّة، فإنّهم قبلوني. لا أستطيع التذكر.

إنّ أمدها طويل للغاية، أعني إختبارات القبول في كلّيةِ السينما. ولا

تَزال إلى الآن كذلك. إنّها تستمرّ لمدّة أسبوعين. نجحتُ دائماً في تخطّيها إلى المرحلة الأخيرة. كانَ هذا أمراً صعباً تماماً لأنّه كان يوجَدُ شيء من



11. «لقد كنتُ معتوهاً تماماً... ساذجاً تماماً ولستُ متألقاً جدّاً».

قبيل خمسة أو ستة مقاعد ودائماً حوالي 1000 مرشّح، وكان هذا عدداً جهنّمياً ضخماً. كانَ لزاماً عليك أن تتخطّى الإختبارات حتى المرحلة الأخيرة، حيث كان يوجد ما يُقارب الثلاثين إلى أربعين مرشّحاً. ومن بين هؤلاء، يختارون خمسة أو ستة. كنتُ دائماً أصلُ إلى هذهِ المرحلة بدون مشاكل. لكنّني لم أجتَزْ على الإطلاق المرحلة الأخيرة تلك.

كنتُ حسن القراءة تماماً، وجيّداً في تاريخ الفن، لأنّ ذلك ما كانَ يُدرّس بشكل ممتازٍ في الـ«بي أل تي تي»، أيّ في كّلية تقنيّي المسرح. لَم أكنْ سيئاً في مادّة تاريخ السينما، وشاكلاتها. لكنّي، وكي أكون صادقاً، كنتُ فتىً ساذجاً تماماً ـ أو بالأحرى رجلاً، إذ إنّني كنتُ، في الحقيقة، أتجاوز العشرين من العمر ـ ساذجاً تماماً ولستُ متألقاً جدّاً. على كلّ حال، أتذكر بوضوحٍ ماذا سألوني، في أحد تلك الإمتحانات الأخيرة ـ كانَ إمتحاناً شفهياً يحسم مسألة قبولي من عدمه. كانَ هنالك دائماً عددٌ من المرشّحين مّمن كانوا (المُمتَحِنين) يرتأونَ أنّ من الواجب عليهم قبولهم، وبدون شك، فقد كنتُ من بين تلك المجموعة، لأنّهم عاملوني كذلك، وأذكرُهم يَسألونني: «ما هي وسائل الإتصال الجماهيري؟». لذا قلتُ: «الترام، الباص، الباص الكهربائي، الطائرة». أضفتُ الطائرة كعبارةٍ مستدركة. كنتُ مقتنعاً بشكلٍ مطلق أنّ تلك هي الإجابة الصحيحة، لكنْ من المحتمل أنّهم ظنّوا بأنّ السؤال سخيفٌ جدّاً إلى درجة أنّي قد أجبتُ عنه بسخرية، لا بشكلٍ صريح، لأنّ ذلك كان سيكون أدنى مما يليق بي. أنْ أجيب بصراحة تامّة وأقول الراديو أو التلفزيون، فإنمّ ذلك كان سيكون تماماً دونَ ما أنا عليه، ولذا أجبتُ بطريقةٍ ساخرة. وذلك على الأرجح كان السبب وراءَ نجاحي في دخول الكلّية. لكنّني كنتُ أعتقدُ بالفعل أنّ وسائل الإتصال الجماهيري هو الباص الكهربائي.

لقد طرحوا أسئلةً متنوّعة خلال الإمتحانات. على سبيل المثال، كيف يعمل سيفون الماء الدفقي للمراحيض؟ كيف تعمل الكهرباء؟ هل تتذكر اللقطة الأولى لفيلمٍ ما من إخراج أورسون ويلز؟ أو هل تتذكر الجملة الأخيرة في رواية «**الجريمة والعقاب**»؟ لماذا يَجب عليك أن تسقي الأزهار؟ طرحوا مُختلف ضروب الأسئلة. لقد حاولوا أنْ يستنبطوا مستوى ذكاءك، ربطك للأفكار، لأنّهم كانوا يحاولون أنْ يروا ما إذا كنتَ قادراً على وصف الأشياء. من السهل جداً أن تُظهر عملية تدفق الماء من سيفون المراحيض في فيلم، لكنّه، في الواقع الفعليّ، أمرٌ يصعبُ شرحه تماماً. حاول أن تصِف الكيفية التي يعمل بها سيفون الماء الدفقي، بأيّ لغةٍ كانت ـ إنّه ليس بذاك القدر من السهولة. يمكنكَ أن تصف ذلك بإلإيماءات عن طريق تحريك يديك، لكنّ النقطة الأساسيّة هي أنْ تشرح لماذا يتجمّع الماء، لماذا، عندما تضغط زرّاً ما، فإنّ شيئاً ما يحدثُ هو الذي يجعل كلّ الماء يندفع، ثمّ تتجمّع بعد ذلك نفس كمية الماء السابقة بالضبط من أجل أنْ تتمكّن من تحرير الماء المخزون في المرة القادمة. حسناً، كان عليك ببساطةٍ أن تكونَ قادراً على وصف كلّ ذلك بالكلمات. بمساعدة أسئلةٍ من هذا النوع، كانوا يختبرون مهاراتك السرديّة، قدراتك على التركيز، وذكاءك أيضاً.

الحصص الدراسية في **كلّية وودج للسينما** تشبه إلى حدٍّ بعيد الحصص في أية كلّيةٍ أخرى للسينما. أنتَ تتعلّم تاريخ السينما، تاريخ الجماليات، فن التصوير الفوتوغرافي، وكيفية العمل مع الممثلين. تتعلّم أنتَ كلّ شيء، خطوةً خطوة. طبعاً، لا يمكنكَ تعلّم أيٍّ من تلكم الأشياء عبر الدراسة النظرية وحدها، ما عدا مادّة التاريخ. ببساطةٍ يجبُ عليكَ أنْ تعيشها واقعيّاً بنفسك. وما من طريقةٍ أخرى.

فكرة الكليّة. . كلّ الفكرة هي في جعلك قادراً على مشاهدة الأفلام والتحدّث عنها، ولا شيء آخر. عليك أن تشاهد أفلاماً، ولأنّك تقوم بمشاهدتها وصناعتها، فأنتَ تتحدث عنها بشكلٍ دائم. ليس أمراً مهمّاً فيما إذا تحدّثتَ عنها خلال محاضرات التاريخ، أو محاضراتٍ ما في علم الجمال، أو حتى إذا تحدّثتَ عنها أثناء حصص اللغة الإنجليزية. فالأمر يبقى واحداً. ما يَهمّ أنّ هذا الموضوع حاضرٌ بصورةٍ مستمرّة. إذ إنّك دائم التحدّثِ عنه، مُحلِّلاً ومُناقِشاً ومُقْارِنَاً.

من حُسنِ الحظ، إنّ تلك الكلّية كانتْ تسير على أساسٍ من التخطيط المدروس والمُعتَبر. لقد مكنّتنا من صناعة الأفلام. كنّا نصنع فيلماً واحداً على الأقلّ كلّ عام. لكن لو كنّا أذكياء أو نملكُ القليل من الحظ، لإستطعنا من عملِ فيلمين في السنة. كنتُ أنجح دائماً في عمل فيلم أو فيلمين في العام. هذا كانَ أحد أهداف الكلّية؛ أنْ تُمكنّنا من دخولٍ هذا العالم، إذا صحّ التعبير، وأنْ نمكثَ هناك قليلاً. كانَ الهدف الآخر هو إتاحة الفرصة لنا كي نصنعَ أفلاماً، الأمر الذي كان يمثّل تحقيقاً عمليّاً لكلّ تلك المناقشات النظريّة.

كان علينا أن نقومَ بعملِ أفلام روائيّة ووثائقيّة. وقد قمتُ بصناعة كلا النوعين. أعتقدُ بأنّني صنعتُ فيلماً روائياً، مدّته عشرين دقيقة، في سنتي الثالثة. أحياناً كنّا نعتمد في أعمالنا على القصص القصيرة. كان لزاماً أنْ تكون الأفلام قصيرة، ولذا لَم يكنْ من الواردِ قطعاً إعتمادُ روايةٍ ما لأعمالنا. لكنْ على العموم، قامَ معظمنا بكتابة سيناريوهاته.

لم تكن هناك أية رقابة محدّدة ودقيقة في الكلّية. عرضوا لنا أفلاماً منوّعةً لم يكن الناس يشاهدونها في العادة. لقد كانوا يقومون بإستيرادِ

أفلامٍ لكي يتمّ من خلالها تثقيف الطلبة، وليس لمجرّد التفرّج عليها كقصاصاتِ معلوماتٍ مثيرةٍ للإهتمام أو أخبارٍ محظورةٍ، وإنْ تكُ سياسيّة. بالطبع، لم تكن تُعرضُ علينا أيٌّ من تلك الأفلام التي تُظهر جيمس بوند وهو يقاتل الـ«**كي جي بي**»، ولكنّنا شاهدنا أفلاماً لم تكن تُعرض على العموم في بولندا أو أنّنا شاهدناها قبل مدّةٍ طويلةٍ من عرضها (في صالات السينما). لا أظنّ بأنّه كان هناك أيّ شكلٍ من أشكالِ الرقابةِ السياسيةِ في مسألةِ إختيارهم للأفلام. ولربما كان هناك شيء من ذلك، ولم أعلم قط عنه. لقد عرضوا لنا فيلم المُخرج آيزشتاين، «**البارجة بوتمكين**»، وأفلاماً روسيّةً أخرى جيّدة كان لَها ما يبرّرها منطقياً لتكونَ مثيرةً للإهتمام. لم تكن الكلّية مشوبةً بالدعاية الشيوعية المضلّلة. لقد كانت ذاتَ عقليّةٍ واسعة الأفق، ولذلك فقد كانت جيدةً جدّاً، حتى حلول عام 1968.

عددٌ من الأفلام بقيَ محفوظاً في ذاكرتي، لأنّها جميلةٌ وحَسب. أنا أتذكرها لأنّني طالما إعتقدتُ بأنّي لن أكون قادراً أبداً على عمل شيء مشابهٍ في حياتي (بلا شكٍ تلك هي الأفلام التي تتركُ إنطباعاً أعظم)، ليسَ ذلك بسبب إفتقاري المال أو عدم إمتلاكي الوسائلَ أو التقنيّين، بل لكوني لم أكنْ أملك الخيال المَطلوب، أو الذكاء العقليّ، أو الموهبة الكافية. كنتُ أقول دائماً بأنّي لا أرغبُ على الإطلاق في أنْ أصبحَ مساعداً لأيٍّ كان، لكنْ إنْ كان **كين لوتش**[1]، مثلاً، سيطلبَ منّي ذلك، فعندئذ سأقوم بتحضير القهوة له عن طيب خاطر. شاهدتُ «كاس» في كلّية السينما

(1) كين لوتش: مُخرج إنجليزي، سينمائي وتلفزيوني. مَعروف بإشتراكيته الظاهرة بشكلٍ واضح في مُعالجاته السينمائيّة للقضايا الإجتماعيّة كحقوق العمّال والتشرّد. كما عُرِفَ بإسلوبه الإخراجيّ ذي النزعةِ الطبيعيّة والواقعيّة الإشتراكيّة.

وأدركتُ حينها بأنّني أودّ فعلاً أن أقوم عن طيب خاطرٍ بتحضير القهوة له. لم أرغبْ في أنْ أصبح مساعداً أو شيئاً من هذا القبيل ـ كنتُ سأكتفي فقط بتحضير القهوة حيث سأكونُ قادراً على أنْ أرى كيفَ يقوم بعمل كلّ شيء. ينطبق الأمر نفسه على أورسون ويلز، أو فيلليني، وأحياناً على بيرغمان.

كان هنالك مخرجون رائعون ذاتَ يوم، لكنّهم الآن أمّا مَيتونَ أو متقاعدون. ذلك كلّه من الماضي ـ عصر الشخصيات السينمائية العظيمة. مشاهدتي الأفلام العظيمة لم يكن أمراً يشعرني بالغيرة حتّى، لأنّه لا يمكنكُ أن تكونَ غيوراً إلّا من شيءٍ هو، من الناحية النظرية، في متناول يديك. بوسعِكَ أن تشعرَ بالحسدِ من ذلك، لكنْ لا يُمكنكَ أنْ تكون حسوداً تجاهَ شيءٍ يفوق قدراتك كليّاً. لم يكن ثمّة خطأ في أحاسيسي. على العكس، فقد كانت إيجابيةً جدّاً؛ شيءٌ من الإعجاب والإنبهار بأنّ شيئاً كهذا هو أمرٌ ممكن ـ وبأنّه دائماً سيكونَ بعيداً عن متناول يدي.

ذات مرّة، في مكانٍ ما من هولندا على ما أعتقد، طلبوا منّي القيام بإختيار بعض الأفلام اللائي كنتُ قد أحببتها كثيراً. قُمتُ بالإختيار. لستُ قادرٍ حتى على تَذَكُرِها جميعاً، لكنّني قمتُ بالإختيار، وحتى إنّني ذهبتَ لحضورِ عَرضَين. ثمّ توقفتُ عن الذهاب. لقد فهمتُ وحسب، بأنّه في مكانٍ ما من الرحلة، فإنّ هذهِ التوقعات والرؤى التي كنتُ قد كونتها عن الفيلمين، والتي أستطيع تذكرها بوضوح، فقدتْ أسطورتَها بصورةٍ كليّة.

أتذكر مشاهدة فيلم «**الطريق**» لفيلليني وعدم تعرضي لخيبة أملٍ على الإطلاق. لقد أحببتُه تماماً بنفس القدر الذي أحببتُه فيه سابقاً، إنْ لم يكن أكثر. ثمّ شاهدتُ فيلماً من إخراج بيرغمان يدعى «**نشارة الخشب والزينة**»

وأتذكر بأنّه سبقَ وأنْ كانَتْ لي ذكرياتٌ جميلةٌ عن هذا الفيلم. لكنّي ألفيتُ نفسي أشاهدُ شيئاً على الشاشة تركني غيرَ مبالٍ تماماً، وهو ما كانَ غريباً بالنسبة لي. لم أستطعْ أن أفهم ما الذي كنتُ قد وجدتُ فيه سابقاً، ربّما بإستثناء ثلاثةِ أو أربعة مشاهد. لم ألاقِ أيّاً من الشدّ النفسي الذي سبقَ وأنْ شعرتُ به عندما شاهدتُه سابقاً. لكنّ بيرغمان إستمرّ بعد ذلك ليُخرجَ عدداً من الأفلام أكثر روعة، والتي لا تزال تثيرُ فيّ شعور التوتر هذا. هنا، ومن بين أشياء أخرى، يَكْمنُ سحرُ الشاشة: إذ تجدونَ أنفسكَم فجأةً، كمشاهدين، في حالةٍ من التوتر، لأنّكَم تكونُونَ في عالم يُريهِ إيّاكم المخرج. إنّه عالمٌ متماسكٌ جدّاً، شاملٌ جدّاً، موجزٌ وصريحٌ جدّاً، إلى درجة أنّكَم تُنقَلونَ إلى داخله، وتحسّونَ بشّدٍّ نفسيّ، لأنّكم تلمسونَ التوتر القائم بين الشخوص.

لا أدري لماذا حصل هذا، لأنّ هذين الفيلمين أُنتجا في الوقت نفسه تقريباً. إنّ فيلليني وبيرغمان هما، تقريباً، من الفترة نفسها. كلاهما مخرجٌ عظيم. لكنّ «الطريق» لم يُصبح عتيقاً، فيما غدا «نشارة الخشب والزينة» كذلك. لا أعرف مُطلقاً لماذا. بالطبعِ، ربّما قُمتم بتحليل هذه المسألة، ولعلّكم، بلا ريبٍ، قد فهمتم الواقعة الغريبة أيضاً، إلاّ إنّني لا أعرف فيما إذا كانَ الأمر يستحق. إنّ ذلك يعدّ تفلسفاً في الأشياء، إنّه عمل النُقّاد.

كانَ أندريه تاركوفسكي واحداً من أعظم المخرجين في السنوات الأخيرة. إنّه ميت، كما هو حال غالبهم. أعني بذلك، أنّ معظمهم أما متوفٍ فعلاً أو أنّه قد توقّف عن صناعة الأفلام. أو قد فقدوا، في لحظةٍ ما من مسيرتهم، شيئاً ما إلى غير رجعةٍ، نوعاً من المخيلة الشخصية، أو المقدرةَ الذهنيّة، أو الأسلوب الذي تُسرد به قصّة. تاركوفسكي كان، بالتأكيد، أحدَ

أولئكِ الذين لم يفقدوا هذا. للأسف، قد مات. لأنّه ما عادَ، على الأرجح، قادراً على العيشِ أطولَ من ذلك. هذا هو السبب الذي يقف عادةً وراء موتِ الناس. بوسع المرء أنْ يقول بأنّ ذلكَ عائدٌ إلى إصابةٍ بالسرطان، أو ذبحةٍ صدريةٍ أو أنْ يسقط المرء متعثّراً أمام سيارةٍ ما، لكنّ الناس، في الواقع، يموتون لأنّهم عادةً ما يصبحونَ عاجزينَ عن الإستمرار في الحياة.

كانوا يسألونني دائماً، في المقابلات، عن المُخرجين الذين تركوا في نفسي أعظمَ الأثر. لا أعرف الجواب على ذلك. ربّما هم، ولأسبابٍ شتّى، عديدونَ إلى درجةٍ لا يوجد معها تشكيلٌ منطقيّ. عندما تسألُ الصحف، أقولُ دائماً: شكسبير، ديستوفسكي، كافكا. يُبدون إندهاشَهم ويسألونني ما إذا كانوا هؤلاء مُخرجين. أقول: «كلّا. . إنّهم كتّاب». كما لو أنّ هذا أكثرُ أهمية عندي من السينما.

الحقيقة هي أنّني شاهدتُ مجموعةً ضخمة من الأفلام ـ وخاصةً في كلّية السينما ـ وأحببتُ الكثير منها. لكنْ هل يمكنك أن تُسمّي ذلك تأثيراً؟ أعتقد بأنّني حتى هذا اليوم، وعدا بعض الإستثناءات القليلة، أقوم بمشاهدة الأفلام كشخصٍ من عامّة الناس بدلاً من مشاهدتها كمخرج. إنها طريقةٌ مختلفةٌ تمام الإختلاف في النظر إلى الأشياء. طبعاً أنا أتفرّجُ بعينٍ محترفة لو طلبَ أحدٌ ما منّي نصيحةً أو إلتمسَ أمراً. عندئذ، أحاولُ أنْ أقوم بتحليلِ الفيلم، ومتابعة أحداثه بطريقةٍ محترفة. لكنْ لو ذهبتُ إلى السينما ـ الأمر الذي لا يحدثُ إلا نادراً جدّاً ـ فإنّي أحاول أنْ أشاهد الأفلام على النحو الذي يفعل بهِ الجمهور. وأقصد بذلك، إنّي أحاول أنْ أتيحَ لنفسي بأنْ تُثار، أنْ تستسلم للسحرِ الذي على الشاشة، إن وجِدَ، وبأنْ تُصدّق القصّةَ التي يرويها شخصٌ ما. وبالتالي فإنّ من العسير الحديث عن التأثير.

بشكلٍ أساسيّ، إذا كان الفيلم جيداً وكنتُ أحبّه، فسأقوم عندئذ بمشاهدته على نحوٍ أقلّ تحليليّة بكثير منه في حالة كونه فيلماً لا يُعجبني. من الصعبِ القول أنّ للأفلام الرديئة تأثيراً؛ إنّ الأفلام الجيدة هي ما يؤثّرُ فينا. وأحاولُ، أنا، أنْ أشاهدَ ـ أو بالأحرى، أنا أشاهدُ بالفعل ـ الأفلامَ الجيدةَ بذات الروحيّةِ التي صُنِعَتْ بها هذه الأفلام. إنّني لا أحاول القيام بتحليلها. وكان الحالُ نفسه في الكليّة أيضاً. لقد شاهدتُ فيلمَ «**المواطن كين**» مئات المرّات. إنْ أصرّيتَ، فقد كان يُمكنني الجلوس وربما رسم أو وصفِ لقطاتٍ مُنفردة، إلاّ إنّ ذلك لم يكن مهمّاً بالنسبةِ لي. ما كان يهمّ، هو حقيقة أنّني شاركتُ في الفيلم. أنّني خضتُ تجرُبَتِه.

ولا أرى أيضاً وجودَ أيّ خطأ في موضوع السرقة. إنْ كانَ شخصٌ ما قد سلكَ ذلكَ النهج، وأثْبتَ هذا النهج نجاعَته، فعليك أنْ تقوم بسرقتِهِ على الفور. إنْ كنتُ أقومُ بالسرقة من أفلامٍ جيّدة، وإذا كانَ هذا يُمسي فيما بعد جزءاً من عالميّ أنا، فإنّني سأقوم حينها بالسرقة دون تأنيبٍ للضمير. غالباً ما يحدثُ هذا دون أنْ أكون على درايةٍ بهِ كليّاً، لكنّ هذا لا يعني بأنّني لا أقوم بفعلِ ذلك ـ لقد حَدث لكنّه لم يكن مسألةً محسوبة، أو مخططاً لها بشكلٍ مسبق. إنّه ليسَ إنتحالاً مباشراً وصريحاً. وبعبارةٍ أخرى، الأفلامُ ببساطةٍ جزءٌ من حيواتنا. نحنُ نستيقظُ صباحاً، وأمّا نذهبُ إلى العمل أو لا نذهبُ إلى العمل. نتجه إلى النوم. نمارسُ الحب. نكره. نشاهدُ الأفلام. نتحدّثُ إلى أصدقائنا، إلى عوائلنا. نحنُ نواجه مشاكلَ أطفالنا أو مشاكل أصدقاء أطفالنا. والأفلام في مكانٍ ما هناك، أيضاً. هي الأخرى تبقى في مكانٍ ما داخلنا. إنّها تُصبحُ جزءاً من حياتنا الخاصّة، جزءاً من ذواتنا الداخلية. إنّها تظلّ معنا مثل كلّ تلك الأشياء التي قد وقعَتْ بالفعل.

وبصرفِ النظر عن حقيقة كونِها مُبْتَدَعة، فإنّني لا أظنّ بأنّها تختلف، بأيّ شيء، عن الأحداثِ الواقعية. لكنّ هذا لا يهم. إنّها تظلّ ترافقنا. أنا أقوم بسرقة لقطاتٍ ما من الأفلام، أو مشاهدَ أو حلولٍ، تماماً بالضبط مثل قيامي بسرقة القصصِ وعَجزي، لاحقاً، حتى عن تذكرِ مِن أينَ سَرقتُها.

أواصلُ إقناع الزملاء الأصغر سنّاً، الذين أقومُ بتعليمهم كتابة السيناريو أو الإخراج، بأنْ يقوموا بإستنطاق حياتهم الخاصّة. ليس لأغراض كتابة كتابٍ أو سيناريو فيلم، بل من أجل أنفسهم. أقول لهم دائماً، حاولوا أنْ تُفكروا بما قد حدَثَ لكم، ذلك الحدث الذي كان مهمّاً و أفضى إلى جلوسِكم هنا في هذا المقعد، في هذا اليوم بالذات، وبين هؤلاء الناس. ما الذي حَدَث؟ ما الذي جاءَ بكم حقاً إلى هنا؟ عليكم معرفة ذلك. تلك هي نقطة البداية.

إنّ السنوات التي لا تعملون خلالها على تطوير أنفسكم، على هذهِ الشاكلة، هي في الحقيقةِ وقتٌ ضائعٌ. لربما تَشْعُرون بشيءٍ ما أو تَفهمونَ آخراً بطريق الحَدَس، وبالتالي فإنّ النتائج تكون إعتباطية. فقط حين تُنجزون هذا العمل (الذاتي)، يكون بإستطاعتكم أنْ تلمسوا نظاماً معيناً في الأحداث ونتائجها.

لقد حاولتُ، أنا أيضاً، أنْ أسبرَ الأغوار لأفهم ما الذي أوصلني إلى هذه النقطة من حياتي، لأنّكَ بدون تحليلٍ كهذا، أصيلٍ، شاملٍ وعميقٍ، وعديم الرحمةِ، فإنّه ليس بمقدوركَ أنْ ترويَ حكاية. إنْ لم تفهم حياتك الخاصّة، فلا أظنّك قادراً على فهم حيواتِ الشخصيات الموجودةِ في قصصك، ولن تكون قادراً على فهم حيوات الأشخاص الآخرين. الفلاسفة يعون هذا. العمال في الحقل الإجتماعي يعون هذا. لكنْ ينبغي على الفنانين أنْ يعوا

هذا الأمر أيضاً ـ على الأقل، بالنسبة لأولئكَ الذين يقصّون الحكايا. من المحتمل، أنّ الموسيقيين ليسوا بحاجةٍ إلى تحليلٍ مماثل، على الرغم من إعتقادي، يقيناً، بحاجة مؤلّفي الموسيقى إلى ذلك. وربما كان الرسامون بحاجةٍ أقلّ إليه. لكنّه أمرٌ ضروريٌّ على الإطلاق بالنسبة إلى أولئك الذين يقصّون قصصاً عن الحياة: الفهم الأصيل والحقيقيّ لحياة المرء الخاصّة به. أعني بالأصيل والحقيقي، أيّ ليس فهماً شعبياً سأشاركَه مع أيٍّ كان. إنّه ليس شيئاً للبيع، وفي الواقع، فإنّكَ لن تكشف عنه في أفلامي. يمكنكَ أن تكشف عن عدّةِ أشياءٍ بسهولةٍ تامّة، لكّنك لن تفهم أبداً كم تعني لي الأفلام التي أقوم بإخراجها أو القصص التي أرويها، ولماذا. لن تكتشف ذلك أبداً. أنا أعرفُ ما هو، لكنّ تلك المعرفة لي وحدي.

أخافُ من أيّ شخصٍ يريدُ أن يُعلّمني شيئاً أو يُريَني هدفاً، سواءٌ لي أو لآخر غيري، لأنّني يقيناً لا أعتقد أنّ بإستطاعتكَ رؤيةَ هدفٍ يَدُلُّكَ عليه شخصٌ سواكَ، ما لم تَجِدْهُ بنفسك. إنّني أخشى، حدّ التعصّب، كلَّ تلك الفئة من الناس. وهذا هو سبب خوفي من المحللين النفسيين وأطباء العلاج النفسي. طبعاً هم يقولون دائماً، بأنّنا لا ندلّك على شيء، إنّما نساعدك على إيجاده. أعرفُ كلّ تلك المحاورات الجدالية. ومع الأسف، فإنّ ذلك على مستوى النظرية فقط، أمّا على مستوى التطبيق فهم يعملون على إرشادك. أعرفُ عدداً كبيراً من الناس الذين يخالجهم شعورٌ رائع لاحقاً من خضوعهم إلى علاجٍ نفسيّ. لكنّني أعرف أيضاً أشخاصاً كثيرين جدّاً يشعرون بالتعاسة، وأظنّ بأنّ حتى أولئك الذين يشعرون أنّهم بحالٍ جيدةٍ اليوم، فإنّهم لنْ يشعروا غداً بأنّهم في حالٍ جيدةٍ جدّاً.

أنا رجلٌ لستُ عصريٌّاً للغاية فيما يخص قضايا كتلك. أعرفُ إنّ مما

يُعدُّ موضةً رائجةً هو تهافت المرء وراء شتّى صنوفِ الأماكن التي على هذهِ الشاكلة، تهافته وراء مختلف جلسات العلاج النفسي، الجماعية أم الفرديّة، والتي تجري برفقةِ معالجين نفسيين، أو السعي لطلب المعونة من أطباءٍ نفسانيين. أعرفُ عدداً هائلاً من الناس يقدمون على ذلك. أنا أخشاه، هذا كلّ ما في الأمر. إنّني أخشى، حدّ التعصّبِ، هؤلاءَ المعالجين خشيتي بالضبطِ من السياسيّين، والكهنة، والمدرسين. أشعر بالرّعب من كلّ هؤلاء الناس الذين يَدلُّونَك على الطريق، المُتعالمين. لأنّه بحق ـ وأنا مقتنعٌ بهذا تمام الإقتناع، ومؤمنٌ به إيماناً راسخاً ـ ما من أحدٍ يمتلك معرفةً كلّية، عدا إستثناءاتٍ قلّة. للأسف، فإنّ مُمارساتِ هؤلاء الناس عادةً ما تنتهي إلى مأساة ـ كما هو الحال مَعَ الحرب العالمية الثانية أو الستالينيّة أو ما إلى غيرها. أنا مقتنعٌ بأنّ ستالين وهتلر كانوا يعرفون بالضبط ما الذي كان عليهم فعله. لقد كانوا مُتضّلعينَ في العلم تماماً. لكنْ تلك هي طبيعة الحال. تلك هي النزعة التعصبيّة. تلك هي المعرفة اليقينيّة. هذا هو الإحساس بحيازة العلم المطلق. وفي اللحظة التاليّة، إنّها بساطيرُ الجيش. دائماً ما ينتهي الأمر على هذا النحو.

لقد إرتدتُ كلّيةً جيّدةً للسينما. أنهيتُ دراستي فيها عام 1968. كانتْ الكّلية معتادةً على أنْ يكون لها قدرٌ معينٌ من الحرّية ومدرسون حصفاء، غيرَ أنّ الشيوعيين قاموا فيما بعد بتدميرها. لقد إبتدأوا بطرد بعض المدرسين لأنّهم كانوا يهوداً، وإنتهوا بإقصاء حرّيةً كتلك التي كانت تتمتّع بها الكلّية. بهذهِ الطريقة قاموا بتدميرها.

لقد حاولوا تقنيعَ الرقابة التي أدخلوها بكلماتٍ جليلة. على سبيل المثال، كانتْ هنالك، في مرحلةٍ ما، مجموعة من الشباب الذين عزموا

على الإمساك بمواقع السلطة في الكلّية، بيدَ أنّهم كانوا دعاةً للسينما التجريبية. ومعنى القول، لقد عملوا ثقوباً في شريط الفيلم، أو نصّبوا الكاميرا في أحد الزوايا لساعاتٍ دون توقفٍ حتى نهاية الوقت المحدّد، محولين الناتج إلى فيلمٍ سينمائي، أو خربشوا صوراً على الفيلم، وما إلى ذلك. تدعمُ السلطات الشمولية على الدوام حركاتٍ كهذهِ، إذا كانتْ الحركةُ (المراد دعمها) قادرةً على تدمير حركةٍ أخرى. وقد كانتْ تلك الحركة التجريبيّة في وضعٍ يُمكّنها من تدمير حركةٍ ما، داخل الكليّة، كان قوامها محاولتنا فهم ما كانَ يجري في العالم، كيف كان الناس يعيشون ولماذا لم يكونوا يعيشون على نحوٍ جيّد كما كانَ بوسعهم، لماذا لم تكن حياتهم سهلةً مثلما تُظهرهم المقالات والأطروحات النظرية. كنّا جميعاً نصنعُ أفلاماً عن ذلك.

كانَ بإمكان السلطات أن تقوم بغلق الكليّة إلّا إنّ ذلك كان سيبدو باطلاً، إذ كانَ الناس سيقولون حينها بأنّ السلطات تعملُ على هدمِ الحرّية الفنّية، لذا فقد سلكوا سلوكاً أكثر حذقاً ومكراً من ذلك بكثير. لقد أناطت السلطاتُ بمصلحتها إلى أناسٍ كانوا يدعونَ إلى صناعة أفلامٍ فنيّة. «لاجدوى من وراء تصوير الناس وظروفِ معيشتهم. نحنُ فنّانون، يتوجّبُ علينا إنتاج أفلامٍ فنيةٍ صرف. ومن المفضّل أن تكون أفلاماً تجريبية».

أتذكر عودتي إلى الكلّية عام 1981 برفقة أنيسكا هولاند، عندما كان أولئكَ الشبّان موجودينَ هناك. كانوا تحت قيادةِ زميلٍ سابقٍ لي، سَعى بشكلٍ يائسٍ لأن يكون المسؤول الأوّل، وقضى معظمَ وقته في إجراءِ ثقوبٍ في الشريط المغناطيسي. ثقوبٍ بيضاء. كانت توجدُ شاشة عرضٍ سوداء، وبين وقتٍ وآخر، يَلمعُ ثقبٌ أبيض، صغيرٌ في بعض الأحيان،

وكبيرٌ في أحيانٍ أخرى، على جانبٍ أو آخرٍ من الشاشة. كان هذا مصحوباً بنوعٍ من الموسيقى. لا أؤيّد مثل هذا النوع من الأفلام، ولا أخفي حقيقة أنّها تُغيضُني. لكنّ ذلك ليس بالشيء المهم، لأنّ هناك أشخاصاً تستهويهم مثل هذهِ الأفلام، وثقوباً يَجب أن تُصنَع لتُرضي أذواقَهم. ما من شيء عندي على الإطلاق ضدّ ذلك، شريطة أنْ لا تُدمّرَ شيئاً آخرَ، مُستعيناً بتلك الثقوب.

لقد كنتُ نائباً لرئيس **جمعية السينمائيين البولنديين** (10) في ذلك الوقت، وكان هذا واحداً من إجراءاتٍ عديدة إتخذناها وأخفقنا فيها؛ ذهبنا أنا أنيسكا إلى الكلّية لنجرّب حظنا ونوضح للطلبة بأنّ الغرض من كلّية السينما هو أنْ تُمكّنَهم من صناعة الأفلام، وتعلّمَهم أين يتحتّم عليهم القيام بتركيب الكاميرا، كيف يَعملون مع الممثلين، ما الأفلام التي تمّ إنتاجها حتى الآن، مباديء الدراماتورغ (فن التأليف والتمثيل المسرحي)، هَيكلة السيناريو، بماذا يختلف المشهد عن المتتالية، وبأيّ شيءٍ تختلف العدسة واسعة الزاوية (المُبعّدة) عن العدسة المقرّبة. عند ذلك الحد، قام الطلبة بطردنا خارجاً، صارخين بأنّهم لا يريدون كلّيةً مهنية. لقد كانوا راغبين بدراسة اليوغا، فلسفة الشرق الأقصى والمدارس المختلفة في التأمل، زاعمين بأنّ هذا مهمٌ جدّاً. هذا وقد كانوا يرغبونَ بعملِ فجواتٍ في الفيلم، ويرونَ في اليوغا وفنّ التأملِ خيرُ معينٍ لهم في هذا.

لقد ألقوا بنا ببساطة خارج الكليّة. كانت هذهِ واحدةً فقط من المهام العديدة جدّاً لجمعيتنا، **جمعية السينمائيين**، والتي أدركتُ خلالها كم كنّا غير مؤثّرين. ربّما كنتُ على خطأ لكنّني أعتقدُ شخصياً بأنّ الكليّة موجودةٌ لتعليم هذهِ الأشياء. لكنّهم ظنّوا العكس. لا أعلم، ربما هذا هو السبب

الذي يجعل السينما البولندية في الحالة التي هي عليها اليوم ـ لأنّهم فكّروا بتلكَ الطريقة.

بالعودة إلى عام 1968 كانت هناك ثورة صغيرة في بولندا يقودها عددٌ من المفكرين الذين لم يكن من أحدٍ يدعمهم. لقد كنّا، في كلية السينما، على يقينٍ من إنّ الوثائق كانت تكذب، وأنّ طرد اليهود خارجَ بولندا أمرٌ مرفوض، وأنّه لربّما كانَ من الجيّد لو أنّ الأشخاص، الذين كانوا أكثر وعياً وديمقراطيّةً من حزب غوملكا (11)، قد وصلوا إلى السلطة. كنّا نعتقد بأنّنا لو تكلمنا علناً وبدون خوفٍ، من أجل هدفٍ كان يبدو جيداً أو أفضل مما كان عليه الحال سابقاً ـ توسيعٌ لنطاق الحرية، ما كان يبدو أكثر ديمقراطيةً أو يبدو، بشكلٍ فعّال، أكثر شيوعاً بين الجميع (لأنّ ذلك، في نهاية المطاف، هو ما تُختزل إليه الديمقراطية، أي إلى ذلك الشيء الأكثر شيوعاً بالنسبة لغالبية الناس) ـ فإنّنا بالتالي، حتى وإنْ لم ننجح في بلوغه، نكونُ، على الأقل، قد عبّرنا عن أنفسنا في غاية الإحترام. إتّضح لنا فيما بعد، بأنّنا كنا عِرضةً للتلاعب من قبل أشخاصٍ أرادوا الظفر بالسلطة، لكنّهم كانوا أكثر وحشيةً ونفعيّة إلى حدٍّ بعيد من غومولكا. لقد تمّ إستغلالنا من قبل موتشار (12) وزمرته.

مرّتان في حياتي جربتُ خلالها العمل السياسي، ومرّتان خرجتُ منه بصورة سيئةٍ للغايّة. المرّة الأولى كانت حينئذ، عام 1968، عندما شاركتُ في إضراب الطلبة في وودج. ذلك لم يكن بالشيء الهام جدّاً؛ لقد رميتُ الحصى وهربتُ من الميليشيا. هذا كل ما في الأمر. وقاموا فيما بعد بإستجوابي خمس مرّات، وربما عشرة. أرادوا منّي أنْ أقولَ شيئاً، أو أنْ أوقّعَ على شيءٍ، لم أفعله. لم يضربني أحدٌ، ولم يوجه أحدٌ تهديداً إليّ.

لم يحصل لديّ إنطباعٌ حتى عن سعيهم وراء إعتقالي. ما كان أسوء من ذلك هو حقيقة قيامهم بطرد الناس خارج بولندا. إنّ حركتيّ **معاداة الساميّة والقومية البولندية** هما وصمة عار على جبين وطني بقيتْ إلى يومنا هذا، ولا أظنّ بأنّنا سنكونُ قادرين أبداً على أنْ نتخلّص منها.

الآن فقط أدركُ كم هو جيدٌ لوطنٍ ما أنْ لا يكون نقيّ عرقياً. أدرك هذا الآن. في حينها لم أكن أعرف ذلك. مع ذلك، كنتُ أعلمُ أنّ شيئاً من الظلم المفزع يُرتَكَب، وكنتُ أعلمُ بأنّني عاجزٌ عن فعل أيّ شيءٍ حياله، وما من أحدٍ كان قادراً على فعل أيّ شيء أزاءه، وبأنّه، وعلى النقيض، كلّما إزددتُ صراخاً في وجه السلطات؛ كلّما أكثرتُ من رمي تلكَ الحجارةِ، فإنّ أعدادُ الناس الذين كانوا سيُلقَونَ خارج البلاد سترتفع.

بعد مرور وقتٍ ما عقبَ ذلك، حاولتُ أنْ أتجنب الخوض في السياسة. ثمّ إنخرطتُ بعدها في العمل السياسيّ على نطاقٍ ضيّق، وذلك كنائبٍ للرئيس وايدا (13)، على الرغم من إنّني كنت أقوم، وبشكلٍ فعّال، بأعمال الرئيس بالوكالة **لجمعية السينمائيين البولنديين**، والتي كانت على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية في ذلك الحين. لا بدّ وأنّ ذلك كان قد حَدَثَ من سنة 1976 أو 1977 تقريباً إلى سنة 1980. لقد أدركتُ بسرعةٍ فائقةٍ أيّ شِرْكٍ بغيضٍ ومؤذٍ كان يعني أنْ يكون المرء في منصبٍ كهذا. وهذا، وكما قلتُ، كانَ عملاً سياسياً على نطاقٍ ضيّق. لكنّه كانَ عملاً سياسياً. كنّا نحاولُ، كجمعية، أنْ نكافحَ من أجل شيءٍ من الحرّية الفنيّة، من أجلِ شيءٍ من حرّية التعبير في الأفلام وذلك لمنعها من الإصطدام، على نحوٍ مؤلم، بالرقابة. لم يأتِ ذلك بنتيجة. ظنّننا بأنّنا كنّا مهميّن جدّاً، ثمّ إتضح لنا بعدئذ بأنّنا كنّا كلياً عديمي الأهمية.

لقد إنتابني شعور مؤلمٌ من الدخولِ مشياً إلى غرفةٍ، ما كان ينبغي عليّ دخولها مطلقاً، ذلك أنّ التسويات (وبالتالي التنازلات) التي كانَ عليّ القيام بها ـ وقد كنتُ أقوم بالتسويات بشكلٍ ثابت طبعاً ـ أقول أنّ تلك التسويات سببتْ لي إحراجاً لأنّها لم تكن خاصةً بي: لقد كانت تسويات تجري بإسم عددٍ من الأشخاص. كانَ هذا أمراً لا أخلاقياً جدّاً، لأنّه حتى وإنْ كنتَ قادراً على فعل جميلٍ ما لإنسان، أو على تحقيقِ إنجازٍ يحتاجه الناس، فإنّ هنالك ثمنٌ يُدفَع دائماً. بالتأكيد، أنتَ تدفعه بوطأة الإجهاد، لكنّ الآخرين هم من يدفع الثمن في الحقيقة. لا يوجد سبيلٌ آخر. لقد أدركتُ من إنّه لم يكن عالمي.

لا زلتُ أقوم بتسوياتٍ على مستوى حياتي الخاصّة والمهنية، علاوةً على التسويات الفنيّة، لكنّني أُفعل ذلك بالأصالة عن نفسي. إنّها تخصّ أفلامي أنا، أيّ الشيء، الذي كنتُ، أنا نفسي، قد تصورته، وأنا الشخص الوحيد الذي يتحمل العواقب. وبعبارةٍ أخرى، لا أرغبُ في أنْ أكون مسؤولاً عن أيّ شخصٍ آخر. وهذا هو ما أدركته، على الرغم من حقيقة أنّني ورّطتُ نفسي في عمل هذهِ الجمعية. عندما ظهرتْ حركة تضامن، إلتمستُ، بكل بساطةٍ، من الجمعية أنْ تقوم بإقالتي ـ إذ لم أكنْ أملك الكفاءة والمقدرة لأوقاتٍ ثوريةٍ كتلك.

لكنْ بالعودة مرّةً أخرى إلى موضوع كلّية السينما، فقد كنتُ هناك جنباً إلى جنب مع جيرزي سكوليموفسكي (14)، الذي كان على وشك مغادرة الكليّة، تماماً في الوقتُ الذي إنضممتُ فيه إليها. بعد ذلك، وحين كنتُ في السنة الثانية، غادرَ كلّ من كريستوف زانوسي (15)، أَدك زيبروفسكي (16)، وأنتَك كروز (17).

لقد كنّا فريقاً جيداً، خلال عامي المفضل، وجمعتنا رابطة صداقة حسنة جدّاً. لقد كانت تربطني بآندريه تتكوف (18) صداقةٌ جيدةٌ جدّاً. وفيما بعد ربطتني علاقةُ صداقةٍ عظيمةٍ بتومك زيغاد (19). وكانَ معنا أيضاً كريس فويستشوفسكي (20) وبيوتر فويستشوفسكي (21) الذي كان في ذلك الحين كاتباً جيداً، ولا يزال كذلك. كانوا هنالك طلاّباً أجانبَ أيضاً. كانتْ هذهِ سنتي المفضلة. سنةٌ جيدةٌ جدّاً جدّاً وقد أحببنا بعضنا بعضاً بشكلٍ كبير.

كتبَ آندريه تتكوف مسرحيةً تلفزيونيةً تُدعى «**آتاراكس**» (الـ «آتاراكس» هو عقار مهدّيء للأعصاب). قمتُ أنا بإخراج المسرحية كجزءٍ من عملي في سنتي الثانية أو الثالثة. كانَ ذلك أحد مزايا الكلية ـ إمكانية العمل التطبيقي. لم تكن هذهِ مسألةً إجبارية لكنْ كان بوسعكَ أنْ تُخرِجَ عملاً إذا أردتَ أنتَ ذلك. لقد أتيحتْ لنا ظروفاً مهنيّة جيدةً، نسبياً، في تلك الأوقات. الآلات التي إستخدمناها قديمةُ الطراز، إلى حدٍّ كبير، بمعايير اليوم، غير أنّها كانتْ لائقةً في ذلك الحين. تمّ تخصيص مُشغلي كاميرا محترفين وكهربائيين وتقنيي صوت لنا.

بعد كلية السينما، تبينَ بأنّه لدينا أذواقٌ أوإهتماماتٌ مختلفةٌ. مضيتُ أنا في طريقِ الأفلام الوثائقيّة بأسرع ما أمكنَني، وذلك لأنّني كنتُ راغباً بشدّة في صنعِ أفلامٍ وثائقيّة، وقمتُ فعلاً بصناعتها لسنواتٍ طيبةٍ عديدة. سلك أصدقائي شتّى الدروب، رغم أنّ بعضهم عملَ لاحقاً في الوثائقيات أيضاً. هذا كان في أواخر الستينات ولم يكن من السهل حينها العمل في مجال الآفلام الوثائقية. لا أعلم حقاً كيف تمكنتُ من النجاح بسرعة. من المحتمل، أنّ كازميرز كاراباش (22)، أحد

أساتذتي، ساعدني في ذلك. كانَ واحداً من أفضل المدرسين، وكان له، بكل تأكيد، تأثيرٌ عظيمٌ عليّ في البداية.

إعتادوا على مناداتي بـ«المهندس». رُبَما لأنّ أبي كان مهندساً، لكنْ أظنّ بأنّي أتّسِمُ بعادةِ أو وسواسِ ترتيبِ الأشياء من حولي. أواصلُ وضعَ قوائمٍ مختلفة لكلّ شيء وأحاول أنْ أضع أوراقي بترتيبٍ معين. أو كانوا ينادونني بـ«أورني» (الطير)، أو «عالم الطيور»، ربما للصبر الذي إعتدتُ على التحلي به أثناء صناعة الأفلام الوثائقية.

لقد كنتُ مُعتاداً، طبعاً، على أنْ أكون صبوراً جدّاً خلال عمل الأفلام الوثائقية، لأنّها من متطلّبات المهنة، لكنّني الآن شخصٌ جزِعٌ تماماً. إنّها مسألةٌ تتعلّقُ بالعمر. حين تبدأ مشوارَ حياتك، تخالُ أنّ أمامكَ الكثير من الوقت، وتكونَ صبوراً. ثمّ لاحقاً تَغدو واعياً أكثر فأكثر بأنّه ليس ثمّة وقت، على خلاف ما كانَ مُتوقعاً، ولا تعود لديكَ الرغبة في إضاعةِ الوقتِ على أشياء لا تستحقه.

بعد ذلك بدأتُ بصناعةِ الأفلام الروائية ووجدتُ نفسي ضمن مجموعةٍ مختلفةٍ بعضَ الشيء، والتي أطلقتْ على نفسها فيما بعد **سينما القلق الأخلاقي**. إبتدعَ هذا الإسم يانوش كيوفسكي (23)، وقد كانَ أحد زملائنا. أعتقد أنّه عَنى بذلك أنّنا كنّا قلقين حيال الوضع الأخلاقي للناس في بولندا. من الصعب بالنسبة لي أنْ أقول ما الذي كان يُفكّرُ به تحديداً. لطالما كرهتُه، لكنّه إسمٌ ملائم.

كانَتْ هذهِ الصداقات مُختلفة كليّاً عن تلك التي تعود إلى أيام صناعتي للأفلام الوثائقية، وبين أشخاصٍ مختلفين كلياً عن أولئك. لم يكونوا

حميمين جدّاً معَ بعضهم البعض، ربّما، وليسوا بإنسانيين جدّاً، وكانوا أكثر مهنيّةً. لقد أصبحتُ صديقاً لكريستوف زانوسي، وبعدئذ، لكلٍّ من أدك زيبروفسكي وأنيسكا هولاند. وصديقاً أيضاً، لآندريه وايدا، لبعض الوقت. لقد كنّا جميعاً، إنْ صحّ التعبير، ضمنَ مجموعةٍ تشاطرتْ الشعور بأنّنا قادرون على فعل شيءٍ ما معاً، بأنّ علينا، بما لا يقبل الجدل، القيامُ بشيءٍ ما سويّةً، وبأنّنا صرنا مَعَ مجموعةٍ كهذهِ نملكُ شيئاً من القوّة. كانَت هذهِ خطوةً صائبةً إذا أخذنا بنظر الإعتبار الظروف السائدة في بولندا آنذاك. إنّ مجموعةً كتلك كانت أمراً ضرورياً. كانت هنالكَ سنواتٍ ستاً من سينما القلق الأخلاقي هذهِ، بدءاً من عام 1974 وحتى عام 1980.

مهما يكن، فقد أتى كلّ ذلك لاحقاً. بعد فترةٍ قصيرةٍ من الزمن، عَقبَ إنهائي الدراسة في كلّية السينما، في وقتٍ ما من بداية عقد السبعينات، إعتقد البعض منّا إنّ من الضروري أنْ نقوم بتشكّيل قوىً ضاغطة. رأينا أنّه من الواجبِ علينا تأسيس أستوديو ليَجمع الشبّاب معاً، ويعمَل عملَ جسرٍ يربطُ بين الكلّية وعالم السينما الإحترافيّة، وليُصبح مكاناً يستطيع المرء من خلاله أنْ يلجَ، بحق، عالمَ الإحتراف. كنّا نشغل تفكيرنا بذلك لأنّ مَظلمتنا الرئيسية، ضد منظّمة الإنتاج السينمائي في بولندا آنذاك، كانتْ تتمثّل في الصعوبة البالغة في شقِّ طريقٍ من الكلية إلى العمل في الحقلِ السينمائي. في وقتٍ لاحق، وتحديداً في منتصف السبعينات، أصبحَ هذا الأمر أكثر سهولة بقليل مما كان، لكنْ في بداية العقد السبعينيّ، أو حتى في نهاية العقد الستينيّ، كان يبدو أنْ ما من سبيلٍ إلى ذلك. لذا فإنّنا حاولنا أنْ نُنْشأ أستوديوهاً.

الفكرة جاءتْ من أستوديو في هنغاريا يُدعى «**أستوديو بيلا بالاش**».

لقد كان **بيلا بالاش** منظّراً سينمائياً هنغارياً، إنّه رجلٌ مفكر كانَ يعملُ قبل وبعد الحرب العالمية الثانية. كان أستوديوهنا في بولندا سيحمل إسم «**أستوديو إيلجوكوفسكي**». كانَ إيلجوكوفسكي شبيهاً جدّاً ببيلا بالاش كمنظّر سينمائي قبل الحرب. لقَد كانَ منظّراً خطيراً وجيداً. الفكرة الأساسية من وراءِ أستوديوهنا كانَتْ صناعة أفلامٍ بكلفٍ رخيصة. كانَ شعارنا «كن الأوّل ظهوراً مقابلَ مليون فقط». إنّ معدل كلفة الفيلم في حينها كان ستة ملايين زيلوتي، لكنّنا تعهدنا بصناعة الأفلام الأولى بكلفةٍ قدرها مليون زيولتي.

لقد قرّرنا أنْ نُركّز إهتمامنا على الأفلام الروائية، غيرَ أنّنا إرتأينا أنّه قد يكون من الممكن أيضاً أنْ نُنتِجَ أنواعاً شتّى من الأفلام لوكلاءِ توزيعٍ مختلفين. كانت الأفلام الوثائقية القصيرة لا تزال تُوزَّع في دور السينما كبرامجٍ داعمة للأفلام الروائية. إعتقدنا أيضاً أنّ من الممكن القيام بصناعة أفلامٍ وثائقية للتلفزيون. كنّا نبحثُ عن كّل الطرق الممكنَةِ لتمويل هذا الأستوديو، على الرغم من إنّ المال كان يأتي، في ذلك الحين، من مصدرٍ وحيد، وأعني بذلك خزينة الدولة. كان الأمر برمته لا يتعدى مسألةَ إقناع أولئكَ المسؤولين عن السياسة الثقافية بأنّ مكاناً مثلَ هذا ضروريّ. لكنْ، وكي أكونَ صادقاً، لم نجد سبيلاً إلى بلوغِ ذلك. لم ننجحْ بإقناعهم، رغم تكريسنا سنواتٍ عدّة لهذهِ القضية.

لم أكنْ بأيّ شكلٍ من الأشكال الشخص الأكثر أهميةً هناك. كانت المجموعة مؤلّفة من **غريغ كرليكفيتش** (24) (والذي، بإعتقادي، كان صاحب الحيوية الأكثر)، **آندريه يورغا** (25)، كريس فويستشوفسكي وأنا. وكانَ هنالك مديرٌ للإنتاجِ أيضاً. كنّا نريدُ أشخاصاً من كلّ الإختصاصات.

لقد كنّا بحاجةٍ إلى منتجٍ ومديرِ إنتاجٍ ليتوليّا حلّ القضايا المتعلّقة بميزانيات الأفلام وميزانية الأستوديو.

هذا ما كنّا نحاول تحقيقه وقد كتبنا بياناتٍ رسميّةٍ مختلفةٍ بصدد هذا الموضوع. حتى إنّنا نجحنا في الحصول على دعمٍ من مختَلَفِ الأشخاص العاملين في مجال صناعة السينما ـ **كيوبا مورغينستيرن** (26)، آندريه وايدا، كريستوف زانوسي، وحتّى من **جيرزي كافاليروفيتش** (27)، الذي كان وقتها رئيساً لجمعية السينمائيين ـ رغم أنّ ذلك كانَ أمراً صعباً للغايةِ في حينها لأنّنا كنّا قد أنهينا الدراسةَ تواً. لقد تمكنّا من كسبِ كلّ أولئك الأشخاص للتوقيع على أوراقٍ تنصّ على إنّ أستوديو كهذا هو أمرٌ ضروريّ، وإنّه سيصبُّ في صالح الصناعة السينمائية. لكنّنا كنّا دائماً نُواجَه بنوعٍ من إنعدام النيّة الحسنة من جانبٍ ـ ولا أعرف مَن حقاً ـ وزارة الفنون والثقافة؟. علاوةً على ذلك وبخلافه أيضاً، فإنّ الوزارة لم تكن ربّما في موقعٍ يتيح لها إتخاذ القرارات. ربما كانَ القسم الثقافي في اللجنةِ المركزيّة هو من حَسم المسألة. أظنّ بأنّنا لم نكنْ جديرين بالثقة إلى حدٍّ كافٍ. لقد كنّا صغاراً جدّاً بالنسبة إليهم كي يَتعرّفوا علينا، وما من أحدٍ منّا كانَ منتمياً للحزب.

من أجل أن نمنح أنفسنا مصداقيةً، فقد قمنا حتى بإلتماس بودان كوشينسكي، صانع الأفلام الوثائقية، بأنْ يكون الراعي الفنّي للأستوديو. فيما بعد، أصبَحَ عضواً معروفاً وفعّالاً في المعارضة. لكنّه آنذاك كان لا يَزال أمينَ سرٍّ للحزب في «**دبليو أف دي**» (**أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية**). لقد تَصوّرنا بأنّه إذا تَحَصّلنا على تأييدِ مماثلٍ من جانبِ الحزب، فإنّ المسألة ستُصبحُ أسهل. غير إنّه إتضحَ بأنّ كوشينسكي، وعلى الرغم

من كونه سكرتيراً حزبياً، لم يكن شخصاً جديراً بالثقة في عيون الحزب. من المحتمل، أنّه كانَ قد أحسّ بشيءٍ ما أساساً، لأنّ هذا كانَ، أولاً، بعد عام 1968 وحركة التطهير المعادي للسامية في بولندا؛ وثانياً، بعد إحتلال تشيكوسلوفاكيا من قبل قوات الحلفاء. أعتقد بأنّ الحزب دقّقَ في الجميع بعنايةٍ فائقة. في الواقع، لقد كنّا جميعاً مشاركين في أحداث عام 1968. كانَ بودان، كما أظن، يُفصح أساساً عن موقفه أزاء غزو تشيكوسلوفاكيا. وحتى إذا لم يكن يعبّر عن ذلك بصراحةٍ تامّة، فلعلّه كانَ يفعل ذلك بشيءٍ من الصراحةِ يكفي لأن يُثير في أعضاءِ الهيئةِ الحزبيّةِ إرتيابهم.

بعد سنواتٍ قلائل، إنهارَ المشروع، ولم يأتِ الأستوديو إلى حيز الوجود إلّا لاحقاً، في عام 1980، خلال فترة **حركة تضامن**. إنّ شباباً آخرين أوجدوا الإستوديو، تحت قيادة يانوش كيوفسكي، ولا يَزال عاملاً حتى يومنا هذا. ليست لديّ أدنى فكرة عن وضعه الحالي لأنّني، ولأكون صادقاً، لم أعد مكترثاً. لقد أردتُ أن أُنشأَ هذا الأستوديو لأناس جيلي الخاصّ بي، لكنْ فيما بعد فإنّ الجيل الجديد هو من كان بحاجةٍ إليه. نحنُ لم نعدْ بحاجةٍ إليه؛ كنّا أساساً قد شققنا طريقنا إلى عالمِ صناعة السينما.

لقد كنتُ مهتماً بالأستوديو الجديد لبرهةٍ من الزمن، وذلك لوجودِ عددٍ من الطلبة فيه آنذاك، من كلّية كاتوفيتشي للسينما، والتي قد تتأسّستْ عام 1977، على ما أظن، وفيها زاولتُ التدريس لمدّةِ ثلاثِ أو أربعِ سنوات، جنباً إلى جنبٍ مع كلٍّ من كريستوف زانوسي وأدِك زيبروفسكي وآندريه يورغا. إنّ أولئكَ الأشخاص، الذين كانوا بصدَدِ إنهاءهم الدراسة في الكليّة مَطلع عام 1980، كانوا طلبَتنا نحنُ، إنّهم زملاءُنا الذين يَصغروننا سنّاً. ولهذا السبب أبديتُ بعض الإهتمام بالطريقة التي كان يتطوّر بها الأستوديو.

إنّ الحال دائماً على هذا النحو ـ يتوقُ الناسُ إلى شيءٍ يُمثّل مُثُلَهم العليا. إنّهم يُريدونَ القيامَ بشيءٍ ما معاً، وأنْ يعثروا على أنفسهم بشكلٍ من الأشكال، ثمّ لاحقاً، حين يحصلون على المال وشيءٍ قليلٍ من السُلطة، فإنّهم يبدأون بنسيانِ هذهِ المُثُل ويشرعون بصناعةِ أفلامٍ تخصّهم، التي لا يسمحونَ فيها لشخصٍ آخر بمشاركتهم إيّاها، وبهذا الشكل وَصَلَ أستوديو إيلجوكوفسكي إلى نهايتهِ. هم يتهاترون بشكلٍ دائم. إنّ إدارةَ الأستوديو تَتَغَير بإستمرار. ولأكونَ صادقاً، ليسَ لديّ إيمانٌ وثقةٌ كبيران بذلك الأستوديو.

الدور الفريد للأفلام الوثائقية من مدينة وودج

إنّ فيلمَي لمشروع التخرج كان كذلكَ أوّلَ أفلاميَ الإحترافيّة، وقد أتممتُ صناعته في الـ«دبليو أف دي» (أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية) في وارسو، ولهذا فإنّ دخولي عالمَ الإحتراف جرى على نحوٍ سلس جدّاً. موِّلَ الفيلم تمويلاً مشتركاً بين الكلية وهذهِ الأستوديوهات. لستُ بقادرٍ على تذكر الشروط الماليّة ـ هذا علاوةً على إنّ أحداً لم يكترث في حينها. لم أدركُ سوى الآن بأنّني لم أكن أملك الكثير من المال لكنّه كان كافياً.

كان إسمه «**من مدينة وودج**»، وقد كان فيلماً وثائقياً قصيراً، مُدتّهُ عشر أو إثنتا عشرة دقيقة. كنّا جميعاً نقوم بصناعتها في ذلك الوقت؛ أفلامٌ وثائقيةٌ قصيرةٌ ومن فصلٍ واحد وكانَ بالإمكان عرضها في ذلك الوقت كبرامجٍ داعمةٍ في دور العرض. كانَ الفيلم يتحدّث عن وودج، المدينة التي عرفتها جيداً منذ أن عِشتُ فيها هناك، مدّةً من الزمن، في كلية السينما، والمدينة التي أحببتها كثيراً. كانت وودج قاسية وإستثنائية. منظرٌ خلاّب متفرد ببناياتها المُتداعية، بسلالمها المتداعية، بأناسها المُتداعين. لقد كانتْ مدينةً متداعيةً أكثر من وارسو، لكنّها وبنفس الوقت أكثر تجانساً.

لم تتعرّض وودج للضرَر إلاّ بصورةٍ طفيفة خلال الحرب، ولذا فإنّ مدينة أيّامي الجامعيّة، في كلية السينما، كانت، في الواقع، مدينةَ ما قبلَ الحرب. ولمّا كانتْ قائمةً مثلما كانت عليه قبل الحرب تماماً، ولمّا لم تكن هناك أيةُ أموالٍ مرصودة لإحداث تصليحاتٍ وترميماتٍ، فقد كانت جميع الجدران تنتفخ وتتصدّع، كانَ الجصّ يتقشّر، ويتقوّض في كلّ مكان. وكانَ كلّ ذلك منظراً فاتناً على نحوٍ متفرّد. إنّها ليست مدينةً عادية.

عندما كنتُ لا أزالُ في كلية السينما، كنّا غالباً ما نلعبُ، أنا وأصدقائي، لعبةً بسيطةً جدّاً غيرَ أنّها كانَتْ تَقتضي نزاهة. في طريقنا إلى الكلية صباحاً، كانَ علينا أن نجمعَ نقاطاً. إنْ رأيتَ شخصاً ما بدون ذراعٍ فإنّكَ تَحصَل على نقطةٍ واحدة؛ بدون ذراعين على نقطتين إثنتين؛ بدون ساقٍ على نقطتين، بدون ساقين على ثلاثٍ، بدون ذراعين ولا ساقين، أيّ مجرد جذعٍ، فعندها تحصل على عَشرة، وهكذا. شخصٌ أعمى خمسُ نقاطٍ. كانتْ لعبةً عظيمة. وفيما بعد، كنّا نجتمعُ في الكلية عندَ حوالي الساعة العاشرة صباحاً، من أجل وجبة الفطور، ونرى من الذي رَبح. كنّا جميعاً نحصل على ما يُقارب العشرَ أو الإثنتي عشرة نقطةٍ، كمُعدَّل. إذا حصَلَ أحدٌ ما على خمس عشرةَ نقطة، فقد كانَ شبه واثقٍ من فوزهِ في ذلك اليوم. هذا يُظهِرُ لكَ كم من الناسِ الذين كانوا في وودج ممن لم يكن لهم ذراعين أو ساقين أو ممن كانوا جذوعاً فقط، بلا ساقين ولا ذراعين على حدٍّ سواء. هذا كان نتيجةَ لصناعة النسيج القديمةِ والمتخلّفة جدّاً هناك، حيث كانَ الناس يتعرّضون بشكلٍ دائم إلى تمزّق الأطراف. كان هذا كذلك نتيجةَ للشوارع الضيّقةِ جدّاً حيث كانت عرباتُ الترام تَمرُّ مباشرةً بجوارِ الأبنية. ما كان عليكَ سوى أن تتخذ خطوةً واحدةً غير محسوبة

وستجد نفسك تحت الترام. على أية حال، فإنّ هذا هو النمط الذي كانت عليه المدينة. مُرعبة لكنّها فاتنة في نفس الوقتِ لهذا السبب.

لقد مارسنا هذه اللعبة لسنواتٍ عديدة. كانت هنالك أشياء أخرى أيضاً، كنّا نُراقبها بعاطفةٍ من نوعٍ خاص. بدأتُ بإلتقاطِ صورٍ فوتوغرافية حينذاك، وذلك لوجود قسمٍ ممتاز للتصوير الفوتوغرافيّ في الكلية مع غرفة مظلمة (لتحميض الصور) في الطابق السفليّ. كانوا يُسلّمونكَ كاميرا وفيلم؛ وبإمكانكَ إلتقاط عدداً لا نهاية له من الصور، والقيام بتحميض أيّ صورةٍ كانت. كنّا نلتقط مئات الصور الفوتوغرافيّة. أحببتُ القيام بإلتقاط الصور. وكانَتْ الموضوعات طيلة الوقت أناساً كباراً في السنّ، أشخاصاً ملتويّ الأجساد، محدّقين في المدى البعيد، حالمينَ أو متأمّلين في ما كان من الممكن أن تكونَ عليه الحال، غيرَ أنّهم، في الوقتِ نفسه، متصالحين مع ما كان.

إلتقطتُ الكثير من الصور. لا يزال بحوزتي بعضاً منها وهي ليست بذاك القدر من السوء. أريتهنّ لإبنتي مؤخراً لأنّها منهومةٌ بالتصوير الفوتوغرافي، طوعَ إراداتها الخاصّة ودونَ مشورةٍ أو إجبارِ من أحد. لا أدري ما الذي جعلها ترغب فجأةً بإلتقاطِ الصور.

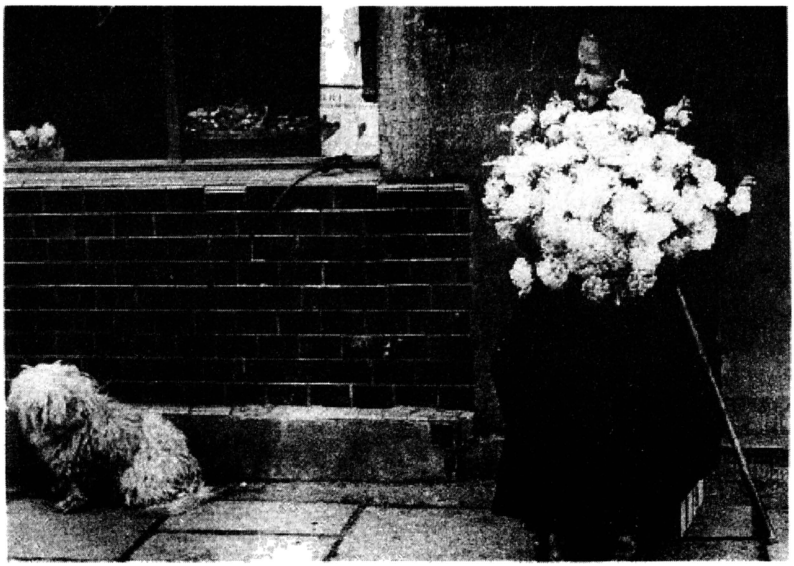
هذا هو بشكلٍ أساسيّ موضوع فيلم «**من مدينة وودج**». إنّه بورتريه لمدينةٍ يمارسُ فيها بعض الأفراد عملاً، فيما يطوفُ فيها آخرون بحثاً عن شيءٍ لا يعلمه سوى الربّ. بحثاً عن لا شيء، على الأرجح. وبصورةٍ عامّة، إنّهن النساء اللائي يعملنَ بجدٍّ والرجال الذين لا يعملون بكلّ طاقتهم أو لا يقومون بعملٍ على الإطلاق. مدينةٌ مليئةٌ بالأطوار الغريبة، مليئةٌ بكافّةِ أشكالِ التماثيلِ السخيفة، وبتناقضاتٍ شتّى. يوجد هناك ترام

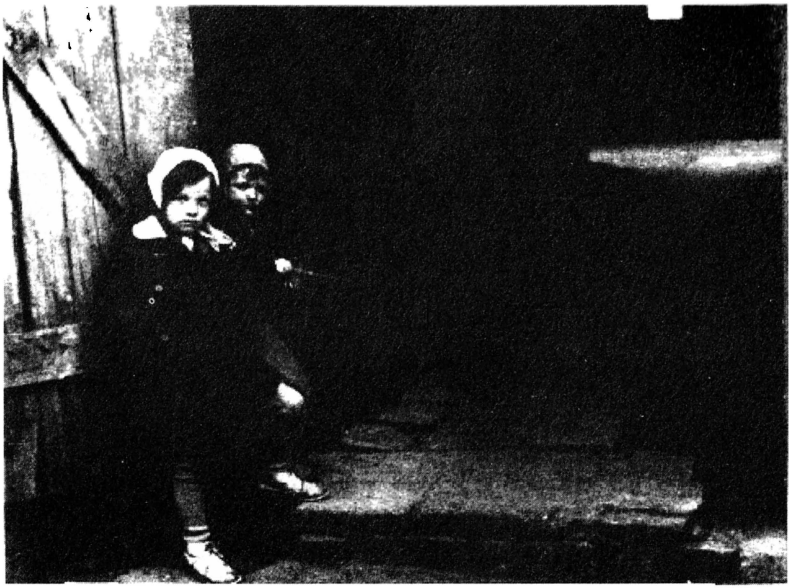
وما تزال هنالكَ عرباتُ فحمٍ قديمةٌ تَجرّها خيولٌ، عاملةً في الشوارعِ إلى يومنا هذا. إنّها مدينةٌ مليئةٌ بالمطاعم المريعة وحانات الحليب الكريهة. مليئةٌ بمراحيضٍ كريهة الرائحة، مليئةٍ بالغائط، منقوعةٍ بالبول، وقذرة. إنّها مليئةٌ بالخرائب، والزرائب القذرة، والخبايا القاتمة.

إنّها مدينةٌ حيثما كانتْ، على سبيل المثال، ثمّة إشعارات في الترام، تقول بأنّكَ في حالِ رغبتَ بنقلِ قاطعة لهانة، فإنّه يتوجب عليك أن تقتطع تذكرتين. لم أرى أبداً إشعاراً كهذا منذ ذلك الحين ـ أنْ توجد هنالك أجرة خاصّة بنقل آلة تقطيع اللهانة. لا أدري ما إذا كان يوجَدُ مَن يعرف ما هي آلة قطع اللهانة بعد اليوم. إنّها عبارة عن لوحٍ طويل، يصل طوله إلى أربع أو خمس أقدام، مع شقٍّ طوليّ في الوسط. في ذلك الشق، توجدُ سكين. تقوم بوضع اللهانة على الشق، تضغط إلى الأسفل بواسطة اللوح ومن ثمّ تقوم بتحريكها إلى الأسفل والأعلى. بهذهِ الطريقة، يتم تقطيع اللهانة إلى قطعٍ صغيرة من أجل صناعة الملفوف المخلّل.

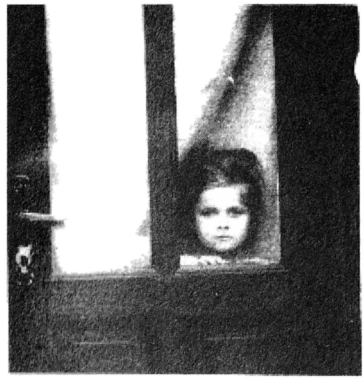
لذا ففي وودج هناك أجرة ترامٍ خاصّة تتيح لك أن تنقل آلة تقطيع الملفوف إذا كنتَ تملك تذكرتين. وأيضاً نقلَ أشياء مختلفة أخرى. أتذكر بأنّه كانَ يوجد إشعارٌ يقول بأنّ عليك أنْ تشتري تذكرتين إن كنتَ تملكُ زلاّجات. لكنّ الزلاّجات تعني وجودَ زَوجٍ منها، أليس كذلك؟ أيّ فردتيّ زلاّجات. لهذا كنتُ آخذ فردة زلاّجة وصديقي يأخذ الفردة الأخرى. كانَ مفتّش التذاكر يظهر أمامنا. حسناً، المشكلة كانت أنْ لا أحدَ منّا، كلينا، كان يَحمل زلاّجات. لأنّ كلُّ واحدٍ منّا كان يحمل معه فردة زلاّجةٍ واحدة والإشعار ينطبق على زوجٍ من الزلاّجات. من أجلِ نقل زلاجات: تُقطَعُ تذكرتيّ ترام. لكن لم يكن مكتوباً في أيّ مكانٍ ما يتوجّب عليك دفعه في

حالة نقل فردة زلاّجة واحدة. ولهذا كانت تجري هناك نقاشاتٌ لا نهاية لها مع مفتّش التذاكر. «لكنّني لا أملكُ سوى فردة واحدة». «نعم، لكنّ صديقك لديه الأخرى». «لكنّ لصديقي تذكرته، وأنا لي تذكرتي». أتذكّر بأنّه كانت توجدُ هناك





12 ـ 17. (صور فوتوغرافيّة لكريستوف كيسلوفسكي). «علّمتني كليّة السينما كيفَ أنظر إلى العالم. لقد أرتني بأنّ الحياة موجودة، وأنّ الناسَ يتحدّثونَ، يَضحكون، يقلقونَ، يُعانون، يسرقونَ في هذهِ الحياة، بأنّ كلّ ذلكَ يُمكنُ وضعهُ في صور فوتوغرافيّة وأنّ من الممكن سردُ قصّةٍ من هذهِ الصور. لَم أكنْ على درايةٍ بهذا سابقاً. لأكون صادقاً، فإنّ الضغينة الوحيدة التي أكنّها للكليةِ هي أنْ لا أحدَ



قد قامَ بإخباري ـ ولا أدري لماذا، إذ إنّ المحاضرين كانوا على معرفةٍ بذلكَ لا مَحالة ـ بأنّ الشيء الوحيد الذي يمكنُ لي، لا لأحدٍ غيري، أنْ أدعوه خاصّتي بحق، هي حياتيَ أنا، هي وجهة نظري أنا. لقد تطلّبَ مني الأمر سنواتٍ عديدةٍ جدّاً جدّاً كي أصلَ إلى هذهِ النتيجة».

«الزلاّجة. قاطعة الملفوف. إكليل الزهور» على قائمة الإشعار تلك، بحيث تستطيع نقل ثلاثة أشياء بتذكرتين. إنّ إكليلَ زهور جنائزي يكلّفُ هو الآخر تذكرتين. كانت تذاكر الترام تمثّل مشكلةً بالنسبة لنا في حينها، ذلك، وعلى الرغم من أنّها كانتْ تبدو زهيدةً جدّاً، فإنّ كلُّ قرشٍ كانَ يُعوَّل عليه. لم يكن بحوزتي شيئاً من النقود. كانت أمّي تعطيني القليل. لقد حصلتُ على منحةٍ صغيرةٍ في كلية السينما. وكنتُ قد تزوجتُ بالفعل من ماريشا، زوجتي الحاليّة، حينَ كنتُ في سنتي الرابعة والأخيرة، وكان بحوزتنا النزر القليل من المال.

المدينة تغيّرت الآن. إرتفعَ عددٌ كبير الأبنية الحديثة، ودُكّ القديم منها، لكنّني لا أعتقد بأنّ تلك الأبنية الحديثة أفضل من سابقاتها بشيء ـ إنّها أردأ، لأكون صادقاً. إنّها بلا ميزة تماماً. المدينة تفقد طابعها، لأنّهم يقومونَ بتقويضِ تلك البنايات القديمة بدلاً من إصلاحها. إنّ تلك القوة الغريبة، ذلك السّلطان المغريّ الذي كان للمدينة يوماً ما، يختفي. وقد إعتادت على أنْ تكون قويةً بحق. هذا ما تدور حوله أحداث فيلم «**من مدينة وودج**». إنّه مصنوعٌ بقدرٍ هائلٍ من التعاطف تجاه المدينة وتجاه من يقطنها من الناس. لا أذكرُ كلّ شيء فيها بصورةٍ جيّدة تُمكنّني من روايةِ ما حدث بالضبط. ثمّة نساءٌ يعملن. كان هنالك ذلك الفتى في الحديقة العامّة بصحبة آلةٍ خاصّةٍ تمنحكَ صدمةً كهربائية. كنتَ تمسكُ بالشحنة السالبة، بإحدى يديك، وتمسِكُ بالأخرى سلكاً هو موجبَ الشحنة. وكان يقوم بتشغيل الطاقة. كان الهدف من المسألة برمّتها هي معرفة من له القدرة على تحمّل أعلى قيمة للفولتية. كم ستتحمّل؟ 120 فولت؟ إنّ مسألة إثبات فيما إذا كنتَ رجلاً أم لا كانَ أمراً يعتمد عمّا إذا كنتَ قادراً

على تحمّل 380 فولت، مثلاً. وليس 120 فولت. كان بإمكان طفلٍ ما أنْ يتحمّل ستين أو ثمانين فولت، ويُفلت بعدها الأسلاك على الفور. لكنّ رجلاً بديناً ورصيناً كان سيُمسك بفرق جهدٍ يصل إلى 380 فولت ويقول: «حسناً، أعطني المزيد». إلّا إنّه لم يكن لدى فتى الصدمة الكهربائية فولتيةٌ أعلى. لم يكن يملك سوى 380 فولت. أعتقد بأنّني إلتصقتُ بها حتّى النهاية. لقد إضطررتُ إلى فعل ذلك لأنّ الطاقمَ بكامله كان يراقب، وما كانَ لديّ خيار آخر. حسناً، كنّا نمارسُ ألعاباً من هذا النوع في وودج. بيدَ أنّ هذا الفتى صنع له منها ثروةً من المال. لقد كانَ يأخذُ زلوتي مقابِلَ ربطكَ بالأسلاك.

عشنا جميعاً في غرفٍ مؤجّرة. فيما بعد، حين تزوجتْ، عشنا في علية. كانتْ كبيرةً تماماً؛ إنّها أحدُ تلك الأمكنةِ التي كانتْ تُستخدَمُ في السابق لتعليق الملابس الكتّانية المبلّلة. أجّر لنا المالك هذا المكان، وقمنا، أنا وماريشا، بتحويله إلى غرفةٍ تشتمل على مطبخ. وكان آندريه تتكوف قد عاش معنا لبعض الوقت أيضاً. كانتْ توجد هنالك تلك المدفأة، من الطراز القديم، غير أنّنا لم نكن نملك ما يكفي من المال كي نبقيها مشتعلةً طوال الوقت. كذلك، فقد كانت هنالك مشكلةٌ تتعلّق بشراء الفحم؛ لم يكن من الصعبِ شراءه فحسب، لكوننا لم نكن نعرف تماماً أينَ يمكننا الحصول عليه، بَل وأيضاً ما كنّا نملكُ قدراً كافياً من المال لشراءه. لذا، كنّا نقوم، يومياً أو بين يومٍ وآخر، بسرقةِ كيسٍ من الفحم، كيسٍ بوزن عشرة كيلوغراماتٍ من الفحم، من الكليّة. كان هذا يكفينا لمدّة يومين وبعدها بيومين نكون في طريقنا إلى سرقة عشرة كيلوغرامات أخرى وهلمّ جرّاً. بهذه الطريقة كنّا نبقي أنفسنا أحياء خلال الشتاء. لقد كنّا نسرقُ الفحم وحسب.

كانت هناك لعبةٌ أخرى نلعبها. كانت هنالك إمرأةٌ تعيش إلى جوار الكلية مباشرة. الطريق الذي يقع قريباً من الكلية كان رحيباً جدّاً في أحد المواضع وذلك لوجود متنزّهٍ هناك. لنقل إنّه كان بعرض خمسة وعشرين متراً. عندَ كلّ مترٍ كنّا نضع علامةً على الطريق. علامةٌ بالطبشور. منزل السيدة العجوز كان واقعاً على أحد

18. «وكنتُ قد تزوجتُ بالفعل من ماريشا، زوجتي الحاليّة، حينَ كنتُ في سنتي الرابعة والأخيرة».

جانبيّ الطريق، وكانَ المتنزّه في الجهة المقابلة. ومن حيث كانَ المتنزه يبدأ، كانَ ثمّة مرحاض عام إذ كانَ عليكَ أن تنزِلَ درجاتٍ عِدّةٍ إنْ أردتَ التبول. حوالي ما يزيد أو يقلّ عن العاشرة صباحاً، عندما كنّا نلتقي من أجلِ تناول وجبةِ الفطور، كانتْ تلك المرأةُ العجوز تغادرُ منزلها وتشقّ طريقها نحو دورة المياه العامّة، إذ إنّها لم تكن على ما يبدو تملكُ مرحاضاً. كانت طاعنةً جدّاً في السنّ. وتتحرّك بصعوبةٍ بالغة. إنّ الطريقة التي كان يجري بها الرهان، هي أنْ نخرج كلّ ساعةٍ، عند إنتهاء الحصّة الدراسية، ونتحقّق من العلامةِ المتريّة التي كانتْ المرأة العجوز قد وصلتْ إليها. لقد كانتْ تتنقّلُ ببطءٍ شديد، بحيث إنّها كانت تستغرقُ ثماني ساعاتٍ للوصول إلى ذلك المرحاض. أحياناً سبع. أحياناً ست. بعدئذ كانَ عليها أن تنزلَ الدرج. وبعد مرور شيءٍ من الوقت، كانَ عليها أن تتسلّق الدرج مرّةً أخرى، وتعودُ إلى مسكنها مساءً. تنام. ثمّ تستيقظُ في الصباح وتذهب إلى دورة المياه مرّة أخرى. كنّا نجمع الرهان ـ ليس من أجل المال، طبعاً، بل فقط من أجل نيل الشرف والمتعة من وراء ذلك ـ على العلامة التي ستصل إليها المرأة الكبيرة في السن عند الساعة الثانية عشرة، مثلاً. أقولُ أنا العلامة الرابعة. ويقول شخصٌ آخر الثالثة. وشخصٌ ثالث يقول العلامة السادسة. ثمّ كنّا نخرجُ بعد ذلك ونتحقّق من الموضع الذي وصلتْ إليه.

تلك كانَت نوعية الألعاب التي نمارسها. ربّما تبدو اليوم قاسية، لكنّنا مارسناها للإهتمام الذي كانَ لدينا بالحياة، إهتمام بحيوات الأشخاص الآخرين، إهتمام بعوالمٍ كانت مختلفةً تمام الإختلاف عن تلك التي ترعرعنا فيها. لقد تحتّمَ عليّ النجيء إلى وودج من وارسو، بعد إرتيادي

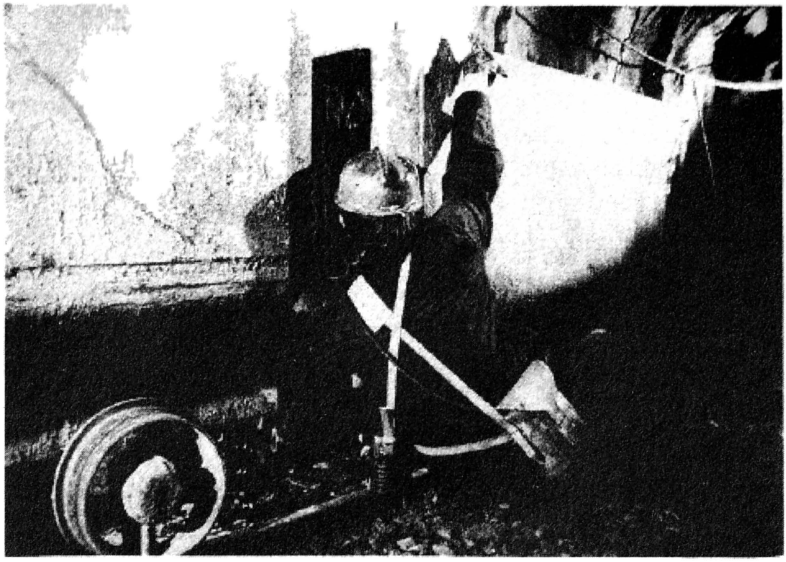
كليّة تقنيّ المسرح. جميع أصدقائي كانوا من وارسو. كانت وودج مدينةً مختلفةً بالكامل، وعالماً من نوعٍ آخر تماماً.

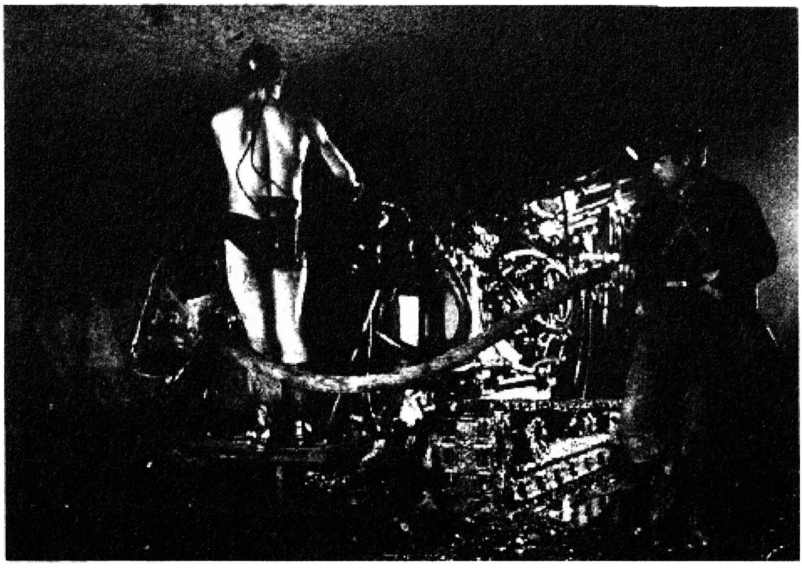
لقد صوّر مارك بيفوفسكي (1) هذا العالم بطريقة جميلةٍ في فيلمه «**قاتلة الذباب**». إنّه فيلمٌ جميل تدور موضوعته حول جميعِ أولئك المسوخ الوجودين في وودج ـ أشخاصٌ من النّوع الذي يستخدمه فيلّليني في أفلامه دائماً. لكنّني أعتقد بأنّ مسوخ الشيوعيّة، الذين كانوا يعيشون في وودج آنذاك، كانوا أكثر حيويةً وإثارةً للخيال بكثير من مسوخ فيلّليني، وقد نجَحَ بيفوفسكي من إستخدام ذلك في «**قاتلة الذباب**».

تلك كانت إذن أيام كلية السينما. لم أعد إليها أبداً. أحياناً كنتُ أذهب في زيارةٍ سريعةٍ لتصوير شيء ما في أستوديوهات وودج، لكنّني لم أعدْ إليها فعلياً في أيّ وقتٍ مضى. في «من مدينة وودج» أردتُ أن أصوّرَ ما قد أحببته ذاتَ مرّة كثيراً في تلك المدينة. لَم أنجَح طبعاً في تصوير كلّ شيءٍ لكنّني أعتقد بأنّ هناك قليل من الجو العامّ في الفيلم. وقد حصلتُ بسببه على شهادة الدبلوم.

بعد الكليةِ مباشرةً ـ ولا بدّ من إنّ ذلك حدَثَ في زمنٍ ما من عام 1969 ـ عملتُ عدّة أفلام لجمعيةٍ تعاونية في وارسو، كانت قد أنتجتْ إعلاناتٍ تجاريّة قميئة للغاية. لا أدري حتى ما كان إسمها ـ «**جمعية العمل التعاونية**» أو «**الجمعية التعاونية للخدمات السينمائية**» أو شيء ما. لقد أطلقنا عليها إسمَ «**حقيبة المال التعاونية**». تمكّنتُ من أنْ أعتاشَ مدّة نصف عام بفضل تلك الجمعية التعاونية. أحدُ الأفلام التي قمتُ بصناعتها كانَ يتحدّث عن جمعية تعاونية للساعاتيين في لوبلان، وفيلمٌ آخر كانَ يتحدّث عن بعض الحرفيين. عن دباغي الجلود أو شيءٍ من هذا القبيل.

19، 20. «عملتُ بعد ذلك فيلمين مما تُسمى بأفلامِ التكليف». بين « فروتسواف وزيلونا غورا»...





21، 22.... وقواعد السلامة والصحة في منجمٍ للنُحاس.

عملتُ بعد ذلك فيلمين مما تُسمى بأفلامِ التكليف. أحدُ هذين الفيلمين كانَ يُشجّعُ الأشخاص الشباب على المجيء والعمل في مناجم النحاس، وذلك من خلالِ القول بوجودِ ظروف عملٍ جيّدةٍ هناك، ظروف معيشةٍ جيّدة، وبأنّه يُمكنُ للفرد أنْ يجني الكثير من المال، وهلمّ جرّاً. لا بدّ وأنّ مصانع النحاس كانتْ هي من كلّف بالقيام بهذا الفيلم. لقد قمتُ بإنتاجِه في الـ«دبليو أف دي» (أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية) لكنّ المال جاء من مصانعٍ فخمة ورُعاةٍ أثرياء. كانَ يتمّ إنتاجُ عدد ضخم من أفلامٍ مُشابهةٍ في الـ«دبليو أف دي» في ذلك الحين.

أعتقدُ بأنّني قمتُ بصناعةِ ما يصلُ في مجموعهِ إلى أربعة أفلام من هذا القبيل. لم أكنْ أريدُ ذلك تحديداً، لكنّ القيام به لم يكن أمراً مخزياً. إنّها مهنة ـ مُخرجُ أفلام. ما عليكَ أحياناً سوى تقديم بعض الخدمات. لقد كان شيئاً مُملّاً، شيئاً مُملّاً أكثر من أيّ شيءٍ آخر فعلته، لكنّي تمكنتُ من البقاءِ حيّاً بسببه. وبصرف النظر عن هذه الأفلام القليلة، فإنّني لم أصنع، على الإطلاق، فيلماً لم أكن راغباً بصناعته.

كنتُ جندياً (1970)

بدايةً عُيّنتُ كمخرجٍ مساعدٍ في الـ«دبليو أف دي» لكنّني لم أعمل يداً بيد مع أحد أبداً. لم أكنْ في حياتي مساعداً قط. لقد ذدتُ بقوّةٍ عن نفسي ضدّ هذا الأمر. قاموا بتوظيفي كمساعدٍ لأنّ تلك كانت هي الشروط الرسميّة. ولاحقاً، فيما بعد، تمّ توظيفي كمخرج. أعتقدُ بأنّي كنتُ الأوّل من بين أفرادِ جِيلي الذي يتمّ تعيينه مخرجاً في الـ«دبليو أف دي».

كانت توجدُ هنالك ثلاثة أستوديوهات سينمائية في وارسو؛ الـ«**دبليو**

أف دي»، ودائرة الإذاعة والتلفزيون (2)، و**تشولوفسكا**. كانَ أستوديو تشولوفسكا يكلّف بإنتاجِ أفلامٍ وثائقية أو سينمائية من أجلِ الجيش، أفلامٍ عن الجيش، عن أسرابٍ محدَّدة من الطائرات أو حياةٍ مُعيّنةٍ في وحدةٍ عسكرية. لا أعرف ما الذي قاموا بإنتاجه هناك.

أنجزتُ فيلماً وثائقياً واحداً في تشولوفسكا عام 1970 وهو فيلمٌ جيدٌ تماماً. لم يكن تكليفاً. إسمه «**كنتُ جندياً**»، وأحداثُهُ تدورُ عن رجالٍ كانوا في ما مضى جنوداً، وقد فقدوا بصرهم في الحرب العالمية الثانية. **ستاش نيدبالسكي** (3) كانَ مُصوّر الفيلم. لا يفعلُ الجنودُ شيئاً سوى الجلوسِ هناك، أمام الكاميرا، طوالَ مدّة الفيلم، والتحدّث. لقد سألتهم عن أحلامِهم. وهذا هو ما يتحدّثُ عنه الفيلم في الحقيقة.

عُمّال 71

في ذاك الوقت، كنتُ مهتمّاً بأيّ شيءٍ يمكنُ وصفه بكاميرا الفيلم الوثائقيّ. لقد كانت هنالك ضرورة.. حاجة ـ وهو الأمر الذي كان مصدر حماسةٍ شديدةٍ بالنسبة لنا ـ لوصفِ هذا العالم. لقد قامَ العالم الشيوعيّ بوصفِ ما ينبغي أنْ يكون عليه وليس ما كانَ عليه فعلاً. حاولنا نحن ـ وكان يوجدُ الكثير منّا ـ أنْ نصوّر هذا العالم وكانَ من الساحرِ تصوير شيءٍ لم يكن قد تمّ وصفه حتى ذلك الحين. إنّه إحساسٌ ببَعثِ الحياة في شيءٍ ما، لأنّ فيه شيءٌ من هذا القبيل. إنْ كانَ ثمّةُ شيءٍ لم يُوصَفْ، فإنّه غير موجود رسمياً بالتالي. بحيث إذا بدأنا بوصفه وتصويره، فإنّنا نُحييه.

إنّ **عمّال 71** هو أكثر أفلامي سياسيّةً لكونِه لا يُعبّر عن وجهة نظرٍ إنسانيّة. كان القصد من وراءه تقديمَ بورتريه لحالةِ العمّال الذهنية عام

1971. في ذلك الوقت، كانت هذهِ ما تزال الطبقة الحاكمة. هذا ما كانَ يُطلَقُ عَليها رسمياً في بولندا بأيةِ حال. لقد بدا لنا بأنّها ستكون فكرةً حسنة فيما لو بيّنا بأنّ هذهِ الطبقة كانَتْ قد فكّرت وتُفكر فيما كنتُ أعتبره حينها طريقةً صحيحةً في التفكير إلى حدٍّ ما. أيّ، التوجه نحو دمقرطة مُختَلفِ الأصعدة: في أماكن العمل، في الوحداتْ الإداريّة، في المدن المنتشرة عبر البلاد. لقد كنّا نحاولُ أنْ نعطي صورة واسعة، مبرهنين بأنّ الطبقة التي كان يُقالُ عنها، نظريّاً على الأقل، بأنّها طبقةٌ حاكمة، كانتْ تمتلكُ رؤىً تختلف عن تلك التي كانتْ تُطبعُ على الصفحة الأولى لصحيفة «**تريبونا لودو**» (منبر الشعب) (4).

كانَ هذا عقبَ إضرابات عام 1970 (5) وقد أنتجنا الفيلم عام 1971. حاولنا أن نُري الناسَ مَنْ كانَ قد نظّمَ الإضرابات في المدن الصغيرةِ والقرى والمصانع، ومَنْ حاوَل، عبرَ ممثلين مختلفين في الحكومة، أنْ يحمل إلى غِيرِك (6) في وارسو فكرةَ أنّ الناس في بولندا يترقبون حصول تغييرات؛ تغييرات ملموسة أكثر من تلك التي كان يُجريها غيرك. حدثَ هذا خلال السنةِ التي أعقبتْ تشكيل غيرك وزارته الأولى. إنّ رغبة الناس بتغييراتٍ أكثر جذريّة، وهو ما بدا واضحاً أكثر في فيلمٍ قمتُ بتصويره عام 1981 وحمِلَ إسم «**رؤوسٌ تتحدّث**»، قد قادتْ إلى **حركة تضامن**، التي دلّتْ، بشكلٍ صارخ، على إنّ الناس يريدون العيش على نحوٍ مختلف.

قمتُ وتوميك زيغادلو بإخراج فيلم «**عمّال 71**». هناكَ كان يعمل طاقم **تولو** (7) إلى جانب طاقم عملٍ آخر. ولاحقاً صار هناك طاقمٌ ثانويّ تحتَ إدارة «**المجنون**» فويتك فيشنيافسكي (8). سافرنا إلى جميع أنحاء بولونيا

وسعينا وراء تصوير تلك الفتراتِ الساخنة قبل إختفاءها. إذ كنّا نُدرِك جميعاً بأنّها ستنتهي. لقد تحتّمَ علينا أنْ نصنع منها فيلماً.

ربّما أرادَ أناسٌ ما أنْ يحققوا فائدةً من الفيلم إلّا إنّهم لم ينجحوا. لو كانَ، مثلاً، وبمعونةِ هذا الفيلم، أمين سرّ الحزب، المدعو أولشوفسكي (9) ـ الذي بدا في ذلك الوقت أمينَ سرٍّ أكثر تحرّراً، لكنّه تبدّلَ لاحقاً ليصبح عدوّ الليبرالية الأكثرَ تصلّباً وقسوةً من أمين السرّ السابق ـ أقول.. لو أنّه كان، وبمعونةِ هذا الفيلم من بينِ أشياء أخرى، سيصلُ إلى السلطة، لكنتُ إحتقرتُ نفسي. بيد أنّه لم يفعل. ربّما لأنّ الفيلم لم يكن فيلماً قادراً على تقديم المعونة إلى مهنةٍ حزبيّة. كانت زبدة الأحداث، أنّنا أُجبرنا على عمل نسخةٍ لم تَرُق لَنا، لا من حيث الجوهر ولا من حيث المظهر. قطوع المونتاج على وجه الخصوص كانت مؤذيةً ومثيرةً للحنق. ولحسن الحظ، لم تكن ذا أهميةٍ، لأنّ أيّاً من النسختين ـ لا النسخة التي قامتْ السلطات بإنتاجها، ولا النسخة التي إقترحناها نحنُ ـ لَم يتمّ عرضَه.

لقد بدأتُ أدركُ أساساً أنّ سيرَ الأحداث سيتّخذ منحىً كهذا عندما كنّا نقتربُ من نهاية التصوير. وصدقاً، فإنّي ما كنتُ سأوافقُ أبداً على القطوعات التي أجروها، فيما لو كنتُ أنا وحدي المخرج. ذلك لا يعني بأنّ توميك زيغالدو قد أبدى موافقته وأنا لم أفعل. معاذَ الله. لقد أدركنا وحسب بأنّه يتحتّم علينا أنْ نوافقَ عليها وإتخذنا

23، 24، 25. «أنا وتوميك زيغالدو أخرجنا فيلم عمّال 71».

قراراً مشتركاً. لو قمتُ بصناعة الفيلمَ بنفسي، لما كنتُ قد وافقتُ على ذلك بالتأكيد. لكنّني سأكون حينها مسؤولاً عن نفسي فقط. وبلا شك، لو أنّ توميك قامَ بصناعة الفيلم بنفسه، لما كانَ سيوافق هو الآخر. لكنّه كانَ سيكونُ حينذاك مسؤلاً عن نفسه فقط هو أيضاً. لكنْ، وكما كان واقع الحال، فقد كنّا بشكلٍ ما مسؤولَين عن أحدنا الآخر. كنتُ مسؤولاً عن طفله وزوجته وكان مسؤولاً عن زوجتي وطفلي. ليس من السهل حمل عبءٍ مثل هذا.

في صباحٍ ما، وصلنا إلى غرفة المونتاج وكانت أشرطة الصوت الإسطوانية مفقودة ـ أشرطة الصوت، التي كنّا قد سجّلنا فيها عدداً ضخماً من المقابلات التي لم نستخدمها في الفيلم. لقد قمنا بحذفها على وجه الخصوص، كي لا يَقع الناس في قبضة الشرطة، أو المنظمات الحزبية أو ما إلى غير ذلك. لكنّ ذلك التسجيل الصوتيّ إختفى. بعد مرور يومين،

ظهرَ من جديد، وتم إستدعائي من قبل الشرطة، وأُخبرتُ بأنّني قد قُمتُ بتهريب تلك الأشرطة إلى خارج بولندا، من أجل بيعها إلى **أوربا الحرّة** (10) مُقابلَ بعض الدولارات. هذا ما ألقوا عليّ القبض لأجله. لكنّهم رتّبوا هذهِ التهمة بشكلٍ سيءٍ نوعاً ما، لأنّني لم أسمعْ أبداً أنّ شخصاً ما، على الإطلاق، قامَ ببثّ تلك التسجيلات على إذاعة **أوربا الحرّة**. أظنّه كانَ مجرّدُ إستفزازٍ آخر أثبتَ فشله، وما كانَتْ لَه على الأرجح أيّ صلةٍ بي، بل كانَ يخصُّ شخصاً آخراً مختلفاً بالكامل. أظنّ بأنّه يخصُّ شخصاً آخر مثل أولشوفسكي. أحدهم كان يلعبُ لعبةً ما مع شخصٍ آخر، لكنّني لم أكن على علمٍ باللعبة. لم أكن أعلمُ في أية لعبة كانوا منهمكين، ولأكون صادقاً، فإنّني لم أكن أعلمُ مَن كان يلعبُ مع مَن. أظنّ بأنّ ذلك كان واحداً من الأسباب التي جعلتني أُصبحُ متخماً حتى الغثيان من الأمر برمّته. بيدَ أنّني أدركتُ مرّةً أخرى كَم كنتُ شخصاً عديمَ الأهمية.

سيرة ذاتية (1975)

أعتقد بأنّه قد كان يوجدُ في عقد السبعينات أشخاصٌ كثيرونَ في داخل الحزب يَرون بأنّه يسير في إتجاهٍ خاطيءٍ كليّاً، وأنّ من الضروري إصلاحه، وجعله مُتكيّفاً مع إحتياجات الشعب. إنّ في القول بأنّ الشيوعيين سيئون والبقية منّا رائعون تعميماً ـ الأمر ليس كذلك على الإطلاق. الشيوعيون، مثلنا، مؤلّفونَ من أولئك العقلاء، ومن آخرين حمقى، من أولئكَ الصالحين ومن آخرين طالحين. وقد كان هؤلاء الأشخاص هم من وافقَوا على، بل وحتى مَن أرادوا مني أن أصنع فيلماً مثل «**سيرة ذاتية**». معنى القول، أنّه كانَ يوجدُ هنالك فصيلٌ داخل الحزب،

في أواسط السبعينات، حاول أن يُدخل بعض الإصلاحات إلى الحزب. كانوا يعتقدون أنّ من الممكن، وبمساعدة أشياءٍ مماثلة كهذا الفيلم، على سبيل المثال، أنْ يزحزحوا جماهير الحزب عن قناعاتها قليلاً، أنْ يبيّنوا لأعضاء الحزب أنّ ليس كلّ ما كانَ يقوم به الحزب حكيماً، وبأنّ الحزب يحتاجُ إلى عملية دمقرطة.

فقط عندما تصفُ شيئاً ما، يُمكنُ لكَ حينذاك أن تبدأ التأمّل فيه. في حالةِ وجود شيءٍ ما لم يتم وصفه وقيده غير موجود ـ لا يهمّ أيّ شكلٍ من الأشكال يتخذهُ الوصف: فيلمٌ، دراسةٌ سوسيولوجية، كتاب، أو حتّى مجرّد سردٍ شفهيّ ـ فإنّه لا يمكنك الإشارة إليه عندئذ. عليكَ أنْ تصف الشيء أو الحالة قبلَ أنْ تكون قادراً على التعامل معها. إذا كنتَ تفهم ذلك، فأنتَ تفهم أنّ من الواجبِ وصف الحالات الشاذة، بل وحتى الفساد. إنْ كنتَ ترغب بإصلاح الحزب، يجب عليك القول: «يجب أنْ يتم إصلاحه بسبب كذا، إنّ كذا وكذا هي أمورٌ خاطئة فيه». والآن، من أين سيكون لديك الدليل على إنّ كذا، كذا وكذا هي أمورٌ خاطئة؟. من تفصيلات الوصف. لا تهمّ بأيّ شكل. بالطبع، بالإمكانِ أنْ تأخذَ شكلَ تقاريرٍ حزبيةٍ أو إجتماعاتٍ حزبية. يمكنها أنْ تأخذَ شكلَ مناقشاتٍ في الصحافة. لكنّ أمراً كبيانِ الحقيقة، عليه أنْ يرى النور. هذا هو المكان الذي يتموضع فيه فيلم «**سيرة ذاتية**»، رغم أنّه لم يكن تكليفاً من أحدٍ في الحزب؛ السيناريو والفكرة كانَا عائدان لي. رسالةُ الفيلم هي أنّ هذا الحزب لم يكن يتلائم مُطلقاً مَعَ تلبية رغبات الناس، حيوات الناس أو إمكانياتهم.

قامَ أشخاصٌ بمشاهدة «**سيرة ذاتية**» في إجتماعات الحزب وقد حضرتُ عدّداً منها بسبب هذا الفيلم. كانتْ توجدُ حوالي سبعين نسخة

منه. أنا لا أعرف حتّى عدد العروض الحزبية المختلفة ـ المقتصرة على أعضاء من الحزب، بل وحتى على أعضاء من النخبة الحزبية ـ التي عُرِضَ خلالها الفيلم. ثمّ تمّ عَرضَه في مهرجان كراكوف السينمائي، كما عُرِضَ ذاتَ مرّةٍ على التلفزيون أيضاً، حسبَ ما أظن.

لقد كان الأمر الأكثر إثارةً للإهتمام الذي يَستطيع فعله المرء في ذلك الحين ـ أيّ أنْ يكون المرء حاضراً جلسة إجتماعِ المكتب السياسيّ للحزب الشيوعيّ وأنْ يَصنَعَ فيلماً عن ذلك. إنّ القرارات الحقيقية التي تتعلّق بالحياة في بولندا، وبحالة البلد، كانت تَصدر داخل الحزب. لم يسمحوا لي أبداً بالدخول إلى أيٍّ من جلساتِ المكتب السياسيّ، لهذا قمتُ بعملِ فيلم عن لجنة التوجيه الرقابي للحزب (11)، والتي كانت منظمة قويّة جداً في تلك الأيام. لقد كانوا يقومون حقاً بطرد أناسٍ من الحزب، قبولِهم فيه أو قَطعِ إنتمائِهم عنه، وقد دمّروا أشخاصاً بالفعل. وإنْ كانَ بحق في غالب الأحيان. وغالباً ما كان هؤلاء الأشخاص سُرّاق. إنّما وبظلمٍ أيضاً في غالب الأحيان. مثلَ بطل فيلمي على سبيل المثال.

هناك طريقتان لمعالجة مسائلٍ كهذي. أحدُ الطريقتين هي بالقول: إنّني أبغضهم وسأقاتلهم حتى الموت. ومن ثمّ تُقاتل. لكنّ وجهة نظري ليست كذلك. إنّ وجهة نظري مخالفةٌ لتلك تماماً. وجهة نظري هي: حتى وإنْ كانَ يحدثُ شيءٌ ما غير صحيح، حتى وإنْ كانَ شخصٌ ما يتصرّفُ بشكلٍ سيء، فإنّه يتوجبُ عليّ بالتالي، حسب ما أرى، أنْ أحاول وأفهم ذلك الشخص. مهما كانوا جيدين أو سيئين، عليك أنْ تحاول وتفهم لماذا هم كذلك. أؤمنُ بأنّها طريقةٌ معقولةٌ وممكنة التنفيذ كطريقةِ الصراع بالضبط تماماً.

سعيتٌ دائماً لأنْ أفهم أناساً كهؤلاء أيضاً. طبعاً أنا لا أحبّ أعضاء لجنة التوجيه الرقابي للحزب، وأعتقد بأنّ هذا يظهرُ واضحاً في الفيلم. لكن مع ذلك، فإنّني أحاول أنْ أفهمَ كيف يَعملون ولماذا يتصرّفون على النحو الذي يفعلون. إذا رأيتُ أشخاصاً يتصرّفون وفقاً لأدلوجةٍ ما ـ سياسيةٍ، على سبيل المثال ـ من خلال قناعةٍ داخلية وليس من خلال الحاجة إلى حياةٍ مريحة، فإنّني أكنّ لَهم عندئذ، حتى وإنْ كانوا في الجانبِ الآخر، إحتراماً معيناً. لكنْ بدرجةٍ معيّنة فقط بالتأكيد. لا يمكن أنْ يكون لديّ أدنى قدرٍ من الإحترام إلى شخصٍ، لنَقُل مثلاً، يرى أنّه يَنبغي قلعُ عيون الجميع، أو بأنّ الطريقة المثلى للتخلّص من عدوّك هي بقدِّ نَحرَه. هذهِ مسألةٌ لم أستطع أنْ أحاولَ فهمها. لن أسعى لفهم ذلك، وأعتقدُ أنّ بوسعي أنْ أرى بوضوحٍ تام أينَ تقع الحدود القصوى. هذهِ ليست قاعدة ملزمة، لكنْ بالنسبة ليَ فإنّ تلك الحدود موجودة. ربّما كانَ من الأسهل بالطبع أنْ أُظهرَ بيروقراطيّاً ثقيلَ الفهم من أنْ أُظهِرَ شخصاً لديه هو الآخر مسوّغاته المنطقيّة، لكنّني كنتُ معنيّاً أكثر بالأخير. هذهِ هي الحال مَعَ الكثير من أفلامي، وأعتقد بالنسبة لي، كصانع أفلام، بأنّها الطريقة العملية الوحيدة.

إنّها ليست قضيةَ إيجاد مبرّرٍ لهؤلاء الأشخاص. الفهم لا يرتبط بالضرورة بالتبرير. إنّ التبرير، في هذهِ الحالة، سيقتضي صناعةَ فيلمٍ بعينِ الآخر. أنا لا أنظرُ بعيون الآخر في أفلامي. إنّني أنظر دائماً بعينيَ أنا. وعلى الرغم من إنّني حاولتُ فعلاً فهمَ الآخر، إلّا إنّني لم أغيّر موقفي، إذ إنّ ذلك كانَ سيكونُ زيفاً وخداعاً، وبائناً على الفور. لكنّ موقفي لا يحولُ دونَ محاولةِ فهم الطرف الآخر، بأيّ شكلٍ من الأشكال.

«**سيرة ذاتية**» هو مثالٌ نموذجي على جمع الدراما بالفيلم الوثائقيّ؛ كانَ هذا أمراً يُثير إهتمامي بشكلٍ هائلٍ في حينها. إستخدمتُ هذهِ التقنيّة أيضاً في فيلم «**قسم الموظفين**»، الذي قمتُ بإنتاجه عام 1975 أيضاً، حيثُ يجتمعُ الحَدث ـ الحدث المتقن والبسيط والمبهم ـ فيه مع ما هو وثائقيّ؛ مع وضعٍ معينٍ من الشؤون العامّة، من عقولِ الناس، وجوهِهم، أكفّهم، وسلوكِهم. إنّ كلَّ ما يتعّلق بالمجلس الحزبيّ للتوجيه الرقابيّ في «**سيرة ذاتية**» كانَ حقيقياً، لأنّه كان مجلساً حزبياً حقيقياً للتوجيه الرقابيّ. لا أحد أُختيرَ له خصّيصاً. ذهبتُ ببساطةٍ إلى لجانٍ حزبيةٍ مختلفة وإلتمستُ منهم إخباري عن أكثرِ مجلسٍ حزبي للتوجيه الرقابي تنوّراً وتحرّراً وإحتراساً في وارسو. وأعطوني بذلكَ إسم هذا المجلس لأنّه كان الأفضل. لقد كان فظيعاً. لكنّني طلبتُ الأفضل متعمّداً، لأنّني ببساطةٍ كنتُ أعرفُ كم كان سيكون مريعاً أسوءها. أردتُ الأفضل لكي أبيّن أنّ حتى المجلس الأفضل يجادلُ أيضاً في حياة أعضاءهِ بهذهِ الطريقة، يُقرّرُ للعضوِ ما هو مسموحٍ بهِ وما هو غيرُ مسموحٍ له بفعله، يُحدّد له عددَ الدقائق التي ينبغي عليه خلالها أن يَسلق بيضته من أجلِ وجبة الفطور. هل لديه الحق في أنْ يستغرق في سلقها مدّة ثلاث دقائق؟ إنّه يتدخل في جوانب الحياة الأكثر حميميّةً وخصوصيّة. لذا، فإنّ كلَّ ما يخصّ المجلس الحزبي للتوجيه الرقابي في الفيلم هو تسجيلٌ صحيحٌ لإجراءاته وسلوكه الواقعيّيَن. بينما كلّ ما تفعله الشخصية الرئيسية ـ أيّ الرجل الذي يقومون بمحاكمته في هذا المجلس الحزبي للتوجيه والرقابة ـ خياليّ: إنّه تاريخُ حياةٍ ـ مصنوعٌ من مزيجٍ من تواريخِ حياةٍ ـ قمتُ أنا بكتابته. كانَ الرجل مهندساً. كانَ يعملُ في مجال الهواتف، مشيّداً خطوطَ الهاتف أو شيئاً من هذا القبيل.

في الحياة الواقعية، كانت قد حصلت معه بالضبط ذات المشكلة مع الحزب، بمعنى، إنّه إعتادَ أنْ يكونَ في الحزب، ثم طُرِدَ منه بعد ذلك. لقد تعرّض للتوبيخ والمضايقة من قبل الحزب. كانَ هذا هو نوع الشخص الذي كنتُ أبحثُ عنه ليلعبَ دور الرجل المتّهم، **أنطوني غرالاك**.

كنتُ أعيد إستخدام إسم أنطوني في كثيرٍ من الأحيان. الشخصية الرئيسية في فيلم «**الهدوء**»، مثلاً، تحمل نفس الإسم. ما أزالُ أستخدمُ أنطوني رغم إنّه ليس بذاك الإسم الشائع في بولندا. حتى إنّ هناك **آنطيك** في فيرونيكا أيضاً ـ إنّ عشيقَ فيرونيكا البولنديّ يُدعى آنطيك. لا أدري لماذا إستخدمتُ الإسم. على الأرجح لأنّني كنتُ أحبُّ أنطيك كروز كثيراً. بعد ذلك أحببتُ **فيليب بَيون** (12)؛ الشخصية الرئيسية في «**مهووس الكاميرا**» تُدعى فيليب.

نتيجةً لما حققتهُ من نجاحٍ في تصوير «سيرة ذاتية»، فقد كتبتُ مسرحيةً تُدعى هي الأخرى «سيرة ذاتية». لا أعلم إنْ كانتْ مسرحيةً حقّاً؛ من الصعب تسميتها كذلك. إنّها ببساطة تسجيل مسرحيّ لجلسةٍ برفقة المجلس الحزبي للتوجيه الرقابي. لا أستطيع تَحمّل التفكير فيه الآن ـ أي في إنّني قمتُ بعملِ شيءٍ مماثل. لقد

26. «إنّ كلَّ ما يتعّلق بالمجلس الحزبيّ للتوجيه الرقابيّ في «سيرة ذاتية» كانَ حقيقياً».

27. «بينما كلّ ما تفعله الشخصية الرئيسية خياليّ».

قرّرتُ القيام بذلك لأنّ مُخرجاً مسرحيّاً ما حثّني على تقديم شيءٍ للمسرح. لم تكن فكرتي. قامَ هو بإقناعي وقمتُ أنا بالأمر. إنّها مسرحيةٌ مريعة، غلطةٌ كليّة.

لكنّ المسرح نفسه كانَ ممتازاً. كانَ هذا «المسرح القديم» (13) في كراكوف. كانَ لديّ ممثلون ممتازون: **يوريك ستور** (14)، **يوريك تريلا** (15). كلّ من كنتُ أريده. لقد لعبَ تريلا، الذي كانَ قد مثّلَ كلَّ أدوار البطولة في المسرحيات الكبرى في المسرح القديم، ومثّلَ هناك في مسرحياتِ **وايدا وسفينارسكي** (16)، دورَ الشخصيةِ الرئيسية في مسرحيتي. لذا فقد توفّرت لي كلّ هذهِ الظروف الممتازة. للأسف، كانَ لديّ شيءٌ واحدٌ رديء؛ وأعني المسرحية تحديداً ـ التي كنتُ قد كتبتُها بنفسي.

مُنحتُ قاعةَ عرضٍ صغيرة. لم أرِدْ القاعة الكبيرة بأية حال، لأنّها كانت مسرحية لا يُمكنُ عرضها إلّا على خشبةِ مسرحٍ صغيرة. أيةُ دلالةٍ كانتْ للمسرحيّة؟ إضافة إلى ذلك، إنّ عرضها لم يستمرّ مدّةً طويلةً جدّاً ـ ربما مدّةَ شهر. ثمّ تمّ إيقافها، لكنْ بحق.

هذه التجربة كانتْ كافيةً جدّاً بالنسبة لي. لقد أدركتُ بأنّ المسرح لا يناسب طبيعتي المزاجية مطلقاً. الجلوس في مكانٍ واحدٍ لمدّة شهرين. مكرّرين بشكلٍ ثابتٍ القطعة نفسها من المسرحية. إنّها ببساطةٍ لا تلبي إحتياجاتي. وكما هي طبيعة الحال، لم يبقَ لديّ المزيد من الصبر وأنا أفقده مع تقدّم السن، إلّا إنّه ما كان لديّ أيّ صبرٍ للمسرح، رغم إنّني كنتُ في الثلاثين ونيف من عمري. ظلّ وايدا يقول لي: «أصغِ.. جدْ مسرحيةً جيّدة. مسرحيةٌ قامَ أحدٌ ما غَيرُك بكتابتها، شكسبير أو تشيخوف مثلاً،

وستدرك كم جميلٌ هو العمل في المسرح. كم من الرائعِ أنْ تكتشفَ عملاً مكتوباً بالأساس». ومن المرجح أنّه على صواب. من الواضحِ أنّه يحبُّ إكتشافَ الممكنات الموجودةِ في النصّ، لكنّه محقٌّ فيما يخصّهُ هو، وأنا محقٌّ بما يتعلّقُ بي. ولذا لم أعاود تقديم عملٍ آخرٍ في مجال المسرح. ولن أفعل. هذا مؤكد.

أنا أصنعُ أفلاماً عبر الطموح ربّما. الجميع يصنعونَ أفلاماً لأنفسهم، بلا ريب. السينما ليست وسطاً سيئاً. إنّها وسطٌ أكثرُ بدائية من الأدب بكثير لكنّها ليست سيئةً إذا كنتَ راغباً بإخبار قصّة، وأنا أرغبُ في هذا أحياناً. إيجاد المال لا يستلزم بالضرورة فقداناً كاملاً للحرية في الطريقة التي تُفكر من خلالها بالقصّة التي تودّ إخبارها. لكنّي، في الحقيقة، أعملُ في مجال صناعةِ الأفلام لأنّني لا أعرفُ القيام بشيءٍ آخر. لقد كانَ خِياراً سيئاً إتخذتَه فيما مضى، لكنّي لم أكنْ على الأرجح قادراً على إتخاذِ خيارٍ أفضلٍ في حينها، وبصريح العبارة، فإنّني ما كنتُ قادراً على القيام بأيّ خيارٍ آخر. اليوم أدركُ إنّه كان الإختيار الخاطيء. إنّها حرفةٌ صعبةٌ جدّاً؛ إنّها مكلفةٌ جدّاً، متعبةٌ جدّاً، وتبعث على القليل جدّاً من الرضى قياساً بالجهدِ المبذول.

الحُبّ الأوّل (1974)

خلال إكمالي الدراسة في كلية السينما كتبتُ أطروحةً إسمها «**الواقع والفيلم الوثائقيّ**»، حيثُ طرحتُ فيها الجدل القائل بأنّه توجدُ في حياةِ كلّ فردٍ قِصصٌ وحِبكات. لهذا، لِمَ نَختلقُ حبكاتٍ ما دامت هذهِ موجودةً في الحياة الواقعية؟ ما عليكَ سوى تصويرها في فيلم. ذلك هو الموضوع

الذي إبتدعتُه لنفسي. حاولتُ بعدها عملَ أفلام بهذهِ الطريقة لكنّني لم أُنتِج أيّاً من تلك ـ فيما عدا «**الحبّ الأوّل**». لا أعتقدُ بأنّه فيلمٌ رديء.

لطالما رغبتُ بعملِ فيلم تدورُ أحداثُهُ حولَ شابٍّ يربحُ مليونَ زيلوتيّ على طاولة مقامرات البلياردو. كانَ ذلك مبلغاً ضخماً من المال في بولندا خلال السبعينات. إنّ كلفة فيلاّ كبيرة هي 500،000 زيلوتي تقريباً؛ كلفة سيارة ما هي 50،000 أو حتى 70،000. على أيةِ حال، فقد كان مبلغاً ضخماً من المال، وكانَتْ قلّة قليلة جدّاً من الناس في بولندا تملكُ الكثير. لذا أردتُ أنْ أنتِجَ فيلماً عن شابٍّ يربحُ مليوناً من المال، وأنْ أقومَ برصدِهِ حتى اللحظة التي يتبدّد فيها المال؛ يمكنكَ تمثيلُ ذلك مثلَ زبدةٍ في مقلاة. تضعَ قليلاً من الزبدةِ في المقلاة، وستذوب، ستختفي.

الفكرة الأخرى التي كانتْ لديّ، هي تلك التي إستخدمتها في «**الحبّ الأوّل**». إنّها الوجه الآخر للعملة ـ فكرة العجينة التي تزداد إنتفاخاً. تضع العجينة في الفرن وستنتفخ من ذاتها، رغم عدم قيامكَ بفعلِ أيّ شيءٍ لها بعدَ الآن. في هذهِ الحالة، كانتْ هذهِ فكرةُ بَطن المرأة، الذي يَغدو مخصّباً في لحظةٍ ما، ونشاهدهُ ينمو.

لقد قضينا وقتاً طويلاً مع الزوجين ـ ياجيا وروميك. مدّةَ عام، لأنّنا إلتقينا بهما في الوقت الذي كانت فيهِ ياجيا حُبلى بأربعةِ أشهر، وبقينا معهما حتّى بلغَ الطفلُ من العمر شهرين. لذا كانَتْ مدّةُ ذلك سنةً تقريباً. كانَ هنالكَ عددٌ كبيرٌ من مُعالجات التحكم، أو حتّى من الإستفزازات المثيرة، لكنْ ليس بمقدوركَ أنْ تصنعَ فيلماً مثلَ ذلك بطريقةٍ أخرى. ما مِنْ طريقةٍ تتيح لكَ أن تبقي كادر العمل قريباً من شخصٍ ما لأربع وعشرينَ ساعةٍ في اليوم. مستحيل. أقولُ، لقد إستغرقنا في إنتاجه ثمانيةَ أشهرٍ لكنّني

أعتقدُ بأنّه لم يكن هناك أكثر من ثلاثين أو أربعين يوماً من أيام التصوير. لذلك، كنتُ، خلال هذهِ الثلاثين أو الأربعين يوماً، مضطرّاً إلى التّحكم بوضعِ الزوجين في مواقفٍ كانا سيجدانِ نفسيهما فيها بأية حال، وإنْ لم تكنْ في ذات اليوم أو في نفس الوقت بالضبط. لا أظنّ بأنّني وضعتهما في موقفٍ، ما كانا سيجدان نفسيهما فيه لو أنّ الكاميرا لَم تكنْ هناك. على سبيل المثال، فقد أرادا مكاناً ليسكنا فيه. توَجّها إلى المجمّعات السكنيّة التعاونيّة، لذا، من الواضح، أنّه قد كانَ عليّ الذهاب إلى هناك في وقتٍ أبكر برفقة الكاميرا. لكنّه كانَ مجمّعهما السكنيّ. كانا يحاولان الحصول على شقّتهما الخاصّة بهما وليستْ شقّةً من صُنعِ الخيال، ولم أكتب أنا حواراً لهما.

أردتُ منهما أنْ يقرآ كتاباً إسمه من قُبيل «**الأم الشابّة**» أو «**الجنين الناشيء**». لذا فقد إشتريتُ لهما الكتاب، وإنتظرتُ، بعد ذلك، أنْ يقوما بقراءته ومناقشته. هذهِ الحالات عولِجتْ بشكلٍ واضح. كانا يملكان غرفةَ صغيرةً في بيتِ جدّتهما، وقد توصلا إلى أنّهما يَرغبان بطلاءها باللون البنفسجي. حسنٌ، دعهما يطليانها بالبنفسجي. بدأتُ في تصويرهما فيما كانا يَدهنان الغرفة وأرسلتُ ـ وهذا إستفزازٌ واضح ـ في طلبِ شرطيّ، جاءَ وإحتجّ على كونهما لم يَكونا مُسجَّلَينِ في القيد الرسمي (17)، وعلى أنّهما كانا يعيشان هناك بشكلٍ غير قانونيّ، ومن المحتمل أنْ يتمّ طردهما خارجاً. وجدتُ بتأنٍّ رجلَ شرطةٍ، ظَنَنْتُه لن يتسبّب بأذى كبير، على الرغم من إنّ ياجيا كانتْ حاملاً في شهرها الثامن آنذاك، وكان يُمكن للمسألة برمّتها أنْ تتخذ منحىً خطراً للغاية ـ زيارةٌ غيرُ متوقعة مثلَ هذهِ كانَتْ من الممكن أن تُعجّل بعمليّة الولادة. كانَ الجميعُ يهابُ الشرطة في بولندا

انذاك، وخاصّةً إذا كانَوا غير مسجّلين في المكان الذي يقطنون فيه. لم يكن امراً هيناً كما هو علَيه الحال اليوم.

كانتْ توجدُ حالاتٌ كثيرةٌ مثل هذهِ، لكنْ كانَت هنالك أيضاً بعضُ الحالات الناجمة عن الحياةِ نفسها. كالزواج مثلاً ـ كنّا هناك بمصاحبةِ الكاميرا. الولادة كانت ولادةً فعليّة ـ كنّا هناك بمصاحبةِ الكاميرا.

الولادةُ، وكما نعلم جميعاً، تحدثُ لمرّة واحدة فقط. من أجل الولادة التاليّة، يتوجّب عليكَ أن تنتظر مدّةَ عام على الأقل. لذا قُمنا بالإستعدَادِ للأمر بعنايةٍ فائقة. كنّا نعلمُ بأنّ ياجيا ستلِدُ في المستشفى الواقعةِ في شارع مادالينسكيجو، وهو المكان الذي وُلِدتْ فيه إبنتي أيضاً. لا أستطيعُ أنْ أتذكر تماماً ما إذا كانتْ هذهِ الصغيرة قد وُلِدتْ قبل أو بعد مارتا، لكنّ الولادة حَدثتْ خلال الفترة نفسها تقريباً. إعتدتُ على الوقوف خارجاً قبالة نفس النافذةِ لرؤيةِ ماريسكا، زوجتي، ولا يمكنني التذكر ما إذا كنتُ قد إتجهتُ إلى النافذة وإنتابني شعورٌ *بالديجافو* لأنّ روميك قد وقفَ هناكَ قبلاً، أم عكس ذلك. أعتقدُ بأنّ مارتا أكبر عمراً بقليل، وقد كنتُ معتاداً على الذهاب إلى هناك، وعندما وقفَ روميك بعد ذلك خارجَاً أمامَ النافذةِ نفسها، في نفس الرقعة، لرؤية ياجيا، شعرتُ *بديجافو*، أحسستُ بأنّ شيئاً ما كانَ يحدُثُ للمرّة الثانية.

ها هنا قصةٌ عن كيفَ يمكنُ لكَ أنْ تُهيء نفسكَ إستعداداً لفيلم وثائقيّ، وكيفَ يُمكنُ، وعلى الرغم من كلّ الإرداة الخيّرة والتخطيط المسبق في العالم، أنْ تبقى مُعرّضاً للفشل. بالطبع، عَلِمنا في أيّ غرفةٍ ستلدُ ياجيا. قمنا بتنصيب الإضاءة في وقتٍ مُبكر، قبلَ إسبوعٍ من موعد ولادتها المتوقع. تمّ تركيب اللواقط كذلك. لقد كان مُهندس الصوت ميخال

زارنيسكي (18)، إلّا إنّ مالغوشا يافورسكا (19) هي من قامتْ بتسجيل الصوت لهذا المشهد، لذا فقد كانت هناك إمرأةٌ حاضرة، وليسَ رجلاً. تمّ إستبعاد أكبر عدد ممكن من الرجال عن كادرِ العمل. لم يكن ثمّة أيّ من الكهربائيّين لأنّ الإضاءة كانتْ قد جرى تركيبها فعلاً، وكانَ جايسك باتريسكي (20)، مصوّر الفيلم، يملكُ مخطّطاً صغيراً يُريه موضع الإنارة، بحيث يكون قادراً على توجيهها بنفسه.

لم تكن ياجيا وروميك يملكانِ هاتفاً، وعملنا على إنجاز ذلك بنجاح، بحيث أنّه في اللحظة التي تدخلُ فيها ياجيا صالة الولادة، سيقوم روميك بالإتصال هاتفياً بـ«جوب» (21). كان لدى جوب هاتفٌ، وكذلك كانَ يملكُ كلُّ شخصٍ سيكونُ موجوداً هناك في غرفةِ الولادة. كانتْ القاعدة تقول بأنّه في أيّ وقتٍ من الأوقات يجبُ على أحدٍ ما أنْ يكون في المنزل، وهكذا، مثلاً، إذا ما إضطرّ جايسك، المصوّر، للخروج لبعض الوقت، فقد كانَتْ زوجته غراجينا ستعرفُ مكانه، بحيث يمكنها الإتصال به ويكون بمستطاعه الإنطلاق بسرعة نحو غرفة الولادة. جميعاً كنّا نُدرك بأنّها مسألةَ ساعتين وينتهي الأمر. أو حتّى نصف ساعة. ما كان لَنا أنْ نتأخّر. لقد عملنا على الفيلم بجدٍّ مدّة خمسة أو ستةِ أشهر قبل الولادة، لذا كانَ من الجليّ أنْ لا يُمكنُنا إضاعة هذا المشهد. لذلك كانَ من المفترضِ أنْ يتصل جوب تلفونياً بي وبجايسك وبمالغوشا ياروفسكا وبمدير الإنتاج. لم نكن بحاجةٍ إلى شخصٍ آخرٍ هناك.

إنتظرنا. إنتظرنا أسبوعاً. لا أخبار. كنتُ أقوم يومياً بإيفادِ جوب للتَحقق فيما إذا لم يكن روميك قد نسي، بصدفةٍ من الصُدَف، أنْ يتصِلَ هاتفياً. وفي أحد الليالي، لم يستطع جوب، الذي كان يودّ الحصول على شراب،

أنْ يصمد قليلاً، فخرجَ ليشرب. إندفعَ خارجاً وثمِل، الربّ وحدَهُ يَعلم مَعَ مَن. لم يكن يعرف إلى أينَ كانَ يسوقُ نفسه. وعند الرابعةِ صباحاً، آلَ به الأمر على متنِ باصٍ ليليّ ذاهب من أوخوتا إلى سرودميتشيا (22). كان ثملاً تماماً. الباصُ الليليّ في وارسو ينطلق مرّة كلّ ساعتين، إذا كنتَ محظوظاً. وبذا، يصعدَ جوب الحافلة ويغفو طبعاً. يجلسُ في المقعد الخلفيّ، يتكأ برأسه على ركبتيه أو ذراعيه ويغفو. ويشقُّ طريقه قُدُماً مع هذهِ الحافلة. إنّها الساعة الرابعة صباحاً. ليل. كان الفصل شتاءاً، على ما أظن. كلا، لقد كانَ ربيعاً، لكنّ الجوّ كان بارداً تلك الليلة. فجأةً يشعرُ أنّ أحداً ما يهزّهُ من كتفيه. يستيقظ. إنّه روميك الذي ركبَ نفس الحافلة مع ياجيا. كانتْ قد دخلتْ في مخاض الولادة تلك الليلة بالذات. ولم يتمكّنا من العثور على سيارةٍ أجرة. قاما بمهاتفة جوب لكنْ لم يكن من أحدٍ هناك طبعاً، لأنّ جوب كانَ يَستلقِ ثملاً بالأساس في الحافلة. كانا قد إستقلّا الحافلة وكانَ الشخص الوحيد الذي شاهداه هو جوب، مخموراً، وقد صحا من سكرتِهِ على الفور. قفزَ خارج الحافلة، واسرعَ إلى كشك الهاتف وإتصلَ بي وبجايسك وبمالغوشا. بعد ذلك بنصف ساعة، كنّا جميعاً في المستشفى ونَجَحنا في تصوير حالةِ الولادة كاملةَ، والتي إستغرقت، في نهاية المطاف، ثماني ساعاتٍ، ولهذا لم تحدث أيُّ مشكلةٍ هناك فعلاً. لكنْ، ما كانَ أحدٌ ليَعرف. هكذا تجري الأمور أحياناً. حادثةٌ عشوائية ـ كجوب الثمل، مثلاً ـ كانَت كفيلةً بحرماننا من تصوير ما كنّا نحتاجه.

لا زلتُ على إتصالٍ بياجيا وروميك. لقد عاشا في ألمانيا بضعةَ سنواتٍ، وهما يعيشانِ الآن في كندا. رُزقا على ثلاثةِ أولاد. قابلتهم قبل مدّةٍ ليست بالبعيدة. كانَ هناك معرضٌ إستعاديّ لأفلامي في ألمانيا وقد

أقنعتُ المنظّمين بَعرض فيلم «الحبّ الأوّل». ولأنّني كنتُ أعلمُ بأنّ ياجيا وروميك كانا يُقيمان في ألمانيا حينذاك، فقد قمتُ بإقناعِ المنظّمين بتوجيه دعوة إلى العائلة كلّها لحضور العرض. وجاؤوا جميعهم. الفتاةُ الصغيرة، التي كنّا قد صوّرنا ولادتها، كانتْ في الثامنة عشرةَ من العمر. وبالتأكيد، فقد كانَ الجميع يبكون.

لا شيء سيء تأتّى من كلّ ذلك، رغمَ إنّني كنتُ أخشى إحتمالَ وقوعه. كنتُ أخشى أنْ يُصيبهم هذا الأمر بالغرور الواهم ربما. كنتُ أخشى أنْ يبدأوا بالإعتقاد أنّهم نجومٌ كبار.غير أنّني أدركتُ لاحقاً بأنّ هذا لن يحدث. هذا هو أحدُ الأسباب التي جَعَلتني أختارُ هذا الزوج بالتحديد. كنتُ قد لاحظتُ في حينها أنّ ياجيا، وعلى الرغم من إنّها كانت تبلغُ من العمر سبعة عشر عاماً فقط، كانتْ تُدركُ ما تريده بالضبط، وكانتْ تسعى نحو تحقيقه بشكلٍ واضح. وما أرادته كانَ ببساطةٍ هو أنْ تحصل على طفل، أنْ تتزوّج، وأنْ تكون زوجةً صالحة، أنْ تكون إمرأة عفيفة، وأنْ تحظى بقليلٍ من المال. كانَ ذلك هدفها، وقد تمكّنت من تحقيقه كلياً، بكلّ تأكيد. لقد أدركتُ بأنّها لن تكتسب أية ذرائعٍ يُمكنُها أن تبدّلَ من موقفها تجاهَ الحياة، وتَجعلها تعتقد أنّ بوسعها، على سبيل المثال، أنْ تكون ممثلة، وأنّ بمُستطاعها التمثيل. كانت تعلم تماماً بأنّ ذلك ليسَ عالمها، ولَم يُثر فيها أدنى قدرٍ من الإهتمام.

قطعاً لم يُغيّرُ الفيلمُ فيهم شيئاً. لقد قُوبِلوا ببعض ردودِ الفعل الجيّدة بعد أسبوعٍ أو أسبوعين من عَرضِه على التلفزيون. كانَ الناسُ يتعرّفون عليهم في الطرقات ويوجّهون لهم عباراتِ الترحيب أو يكتفون بالإبتسام نحوهم. وكانَ هذا أمراً لطيفاً. دامَ هذا لبرهةٍ قصيرةٍ من الزمن. فقد نسيَ

الناسُ أمرهم فيما تلى ذلك طبعاً. أفلامٌ أخرى عُرِضَتْ على التلفاز، وعُرِفَ أشخاصٌ آخرونَ في الطرقات. أشخاصٌ آخرون تَلقوا الإبتسام أو لَفتوا الإنتباه. لكنّهم حازوا على تلك اللحظة الوجيزة عندما كانَ الناس وَدودينَ معهم.

أعتقدُ بأنّ شيئاً إيجابياً تأتّى من هذا الفيلم. كانَ عليكَ أنْ تنتظرَ سنواتٍ من أجلِ شقّة في بولندا خلالَ تلكَ الأيام ـ وما زال عليكَ أنْ تنتظر، في الحقيقة، مدّةً خمسة عشر عام كحدٍّ أقصى. كانا ينتظرانِ، هما أيضاً، إذ كانا قد تزوّجا توّاً. كان روميك مُسَجّلاً في المجمّعات السكنية التعاونية قبل ذلك، وكانَ ينتظرُ منذ سنيتن أو ثلاث. يوجد في الفيلم هذا المشهد الذي فيه يذهبان إلى الجمعيات التعاونيّة ويسألان عن المدّة المقدّرة التي يأملان أنْ يحصلا خلالها على شقّة، ويُخبَرانِ أنّه خلال خمس سنوات، ربّما تَكونُ لديهما فرصة ليكونا على قائمة من المحتملِ أنْ تأتي ببعض النتائجِ يوماً ما. لذا لم يكن هناك ثمةّ أملٍ على الإطلاق في الحصول على شقّة في المستقبل المرتقب. لقد كانا يملكانِ تلك الغرفة الصغيرة في بيتِ جدتهما، والتي كانا قد طلياها بالبنفسجيّ، حيثُ لم يكنْ بإمكانهما حقّاً العيش فيها مع طفلٍ. لم يكونا قادرينِ أيضاً على الإنتقال سواء إلى بيتِ والديه أو بيتِ والديها. كانَت شقتيّ والديّهما صغيرتينِ للغايّة، وكانت الظروف على شيءٍ غاية في التعقيد، بالنسبة لهما، كي ينتقلا إلى العيش هناك، وخاصّة مَع وجودِ طفلٍ صغير.

ثمّ خرجتُ أنا بهذهِ الفكرة البسيطة. كتبتُ موضوعاً قصيراً عنوانه «أيفا أيفونيا» (23). كانَ هذا عقبَ ولادةِ مولودهم، وقتَ علمنا أنّه بنتٌ وبأنّها ستُسمّى **أيفكا**. لهذا كانَ إسم هذا العرض «**أيفا أيفونيا**»، وكانتْ الفكرةُ

أنْ أصنعَ فيلماً آخَر كانَتْ ستبدأُ أحداثه من اليوم الذي وُلِدَتْ فيه أيفكا ويستمرّ إلى اليوم الذي أنجبتْ فيه مولودها هيَ.

كتبتُ المقترح وقدّمته. ولأنّ «الحبّ الأوّل» كان فيلماً أمَدُهُ ساعةٌ واحدةٌ مُصوّراً على شريطٍ سينمائي من فئةِ 16 ملم لدائرة التلفزيون (24)، فقد قُمتُ بتقديم هذا المقترح لهم أيضاً. كان التلفزيون ـ ولا يزال ـ ذا سُلطةٍ في بولندا. قالوا عن المقترح أنّه رائع. لقد كانَ هذا بالفعل مشروعاً طويلَ الأمد ومثيراً جدّاً للإعجاب. إنّه لأمرٌ مثيرٌ للإعجاب أنْ تصنعَ فيلماً عن شخصٍ واحد على مدى عشرين عاماً، وقد أردتُ القيام بصناعته. حتى إنّني بدأتُ العمل عليه. لا بدّ وأنّه توجدُ بعض اللقطات في الأرشيف عن الفتاة الصغيرةِ حينَ كانت بعمر الخامسة أو السادسة.

لذا فقد ذهبتُ إلى مدير التلفزيون، الذي أُعجبَ بالفكرة، وقلتُ: «حسناً، لكن هل تُريدُ لهذا الفيلم أنْ يكون تفاؤلياً؟» أجاب: «طبعاً نريدهُ أنْ يكون تفاؤلياً؟». أتذكر هذهِ المحادثة بشكلٍ جيدٍ جدّاً. قلتُ: «إنْ كنتَ تُريدُ هذا الفيلم أن يكون تفاؤلياً، فسيتوجّبُ علينا أن نخلقَ حقائقَاً متفائلة للواقع لأنّ حقائق الواقع، كما هي عليه، تشاؤميّة». «أية حقائق؟». «هم ببساطةٍ لا يملكونَ مكاناً يسكنون فيه» قلتُ، «وإنْ قمنا بصناعةِ فيلمٍ تُولَدُ فيه أيفا في زريبةٍ من تلك الزرائبِ الحقيرة، وتنشأُ في فناءٍ خلفيّ مروّع، وسط أطفالٍ، آخرين، قذرين وفقراء ومنبوذين، فإنّنا لن نحضى على فيلم تفاؤليّ. يجبُ علينا أنْ نخلقَ وضعاً متفائلاً». «وما الذي يمكنُ أنْ يكونه هذا الوضع التفاؤلي؟». «يتحتّمُ علينا أن نجدَ لهم مكاناً للعيش». مع تأثير نفوذه في أماكنَ شتّى ـ في الحزب، أو في المجلس التشريعي أو مهما كان، لا أكترث أين ـ فقد وجدَتْ دائرة التلفزيون شقّةً لهم. يكفي القول

أنّه حين كانتْ الطفلة تبلغ من العمر نصفَ عامٍ، فإنّهم كانوا يملكون شقّة بالفعل. شقّةٌ كبيرةٌ ولائقةٌ وذو أربعةِ غرفٍ.

لقد عاشوا هناك لبعض الوقت، وقمتُ بتصوير بعض اللقطات لـفيلم «**أيفا إيفونيا**» هناك. وبعدها توقّفتُ، ذلك لأنّني أولاً وقبل كلّ شيء لستُ متأكّداً إنْ كنتُ سأواظبُ على إكماله حتّى النهاية. لعلّي كنتُ سأفعل، لو قمتُ بتصويرِ مجرياتِ الفيلم كلّ عامَين أو ما يقارب. ما كنّا سنكونُ مضطرّين إلى تصوير الفيلم بصورةٍ مستمرّة. لكنْ حدثَ أمرٌ آخر. لقد أدركتُ وحسب بأنّني لا أستطيعُ الإستمرار في صناعةِ هذا الفيلم، لأنّني لو فعلتْ لإنتهيتُ ربما إلى فوضىً مشابهةً لتلك التي كنتُ على وشكِ أنْ أحلّ فيها لاحقاً خلالَ تصوير فيلم «**المحطّة**». أيّ، لربما كنتُ سأصوّرُ في الفيلم شيئاً يُمكنُ أنْ يُسْتخدَمُ ضدّهم، على سبيل المثال. ولم أكن أريد حصول ذلك. لذا فقد توقّفت.

في رأيي، لا يَنبغي إستغلال الأفلام الوثائقية للتأثير في حياة الشخص، موضوع الفيلم، لتغييرها سواء نحو الأفضل أم نحو الأسوء. لا ينبغي أنْ يكونَ لها أيّ تأثير على الإطلاق. وخاصةً في مملكة الآراء، مملكة النظرةِ التي ينظر بها الإنسان إلى الحياة. ويتحتّمُ عليك أنْ تكونَ حَذِراً جدّاً هناك؛ إنّها أحدُ أشراكِ الأفلام الوثائقية. بدرجةٍ كبيرة، نَجحتُ في تجنّبِ ذلك بشكلٍ جيّدٍ تماماً. لم اقمْ بسحقِ ولا بإعلاءِ شأنِ أيٍّ من أشخاصِ أفلاميَ الوثائقيّة ـ وقد كانَ هنالكَ عددٌ لا بأس به.

المستشفى

«**المستشفى**»، بدوره، تألّفَ من لا شيء سوى من أحداثٍ إتّفاقيّة.

الشعور بالرضا في مجال صناعة السينما أمرٌ نادر، لكنْ في «المستشفى» فقد أُتيحت لي مناسبَتين على الأقل لأختبرَ شعورَ الرضا والمتعة الواضحة بوجود كاميرا، مُعدّات إنارةٍ، تقنية صوت، والقدرة على تصوير ما كانَ يحدثُ في تلك اللحظة.

ما حدَثَ في فيلم «المستشفى» كانَ أشبه بشيءٍ مُقتَبسٍ مِن كتابٍ مدرسيّ عن الأفلام الوثائقيّة. ما هو الفيلم الوثائقي؟ إلى أيّ مدى عليكَ أنْ تعرِفَ موضوعَك أو الأشخاص الذين تقوم بتصويرهم ـ هذا يخصّ الوثائقيات، لا الأفلام الروائيّة ـ وذلك من أجل أن تلتقطَ شيئاً مهمّاً في لحظةٍ معيّنة؟.

لم يكنْ من المقرّر أنْ يكونَ الفيلم عن الأطباء في البداية. كانَ من المفترض أنْ يتحدّث عن حقيقةِ أنّ هناكَ وسطَ كلّ هذه الفوضى التي تُحيطُ بنا، وسطَ كلّ هذهِ القذارة والضعف والعجز الإنسانيّ، عدم المقدرة تلك على إتمام أيّ شيء، على فعلِ أيّ شيء، توجدُ مجموعةٌ من الأشخاص قادرةٌ على تحقيق ما كانَ يُمكنُ أنْ يُطلّقَ عليه اليوم نجاحاً. لكنْ ما كانَ مهمّاً بالنسبة لي حقيقة أنّ من الواجبِ عليهم القيام بشيءٍ ما جيّدٍ بحُسبانٍ، شيءٍ ذي شأنْ. لقد بحثتُ عن أشخاصٍ مختلفين من كافّة الأشكال. كانَ هنالك فريقٌ جيّدٌ للكرة الطائرة، كانَ قد فازَ بميدالية ذهبية في أولمبيات مونتريال. فكّرتُ أنّ هذهِ هي المجموعة، مثلاً. ثمّ فكّرتُ بأنّها يمكنُ أنْ تكون مجموعة منقذي عمّال المناجم والذين يكدحونَ، بعد وقوعِ حادث ما، أياماً متواصلة دونَ توقّف، بمشقّة جسديّة رهيبة، من أجل إنقاذ شخصٍ ما، بالكاد على قيد الحياة.

تصفّحتُ المكان بصورةٍ شاملة، بحثاً عن مجاميع مهنيّة على

غرار تلك. في النهاية، فكّرتُ أنّهم ربّما ينبغي أنْ يكونوا أطباءً. بدأنا في البحث بين الأطباء، وثمّ الجرّاحين، وفي النهاية عثرتُ بالصدفة على مستشفى كانَت تسودُ فيها أجواءٌ ممتعة ورؤوفة بين الأطباء وبشكلٍ إستثنائي. كان لابدّ من أنْ يتمّ الإستطلاع قبل سنةٍ من إتخاذيَ القرار. ذلك لا يعني بأنّني عَملتُ عليه مدّةَ ثمان ساعاتٍ في اليوم، وبصورةٍ يوميّةٍ، إنّما أجرينا الإستطلاع بين وقتٍ وآخر.

بدأتُ بوضعِ خطّةٍ لكيفية تَصوير ما كانوا يقومون به، وعلى الفور إتخذتُ قراراً بعدم إظهار المرضى أبداً. ثمّ أتتني فكرة أنْ نجعلَ الفيلم يَتبِّع النظام الزمنيّ لليوم. أيّ، كنّا سَنُظهِر ساعةَ بعد أخرى، ساعةً بعد أخرى ـ مثالٌ آخر على الكتاب المدرسيّ. بدايةً، ظننتُ بأنّني أرغب حقّاً بالتصوير، فلأقل، عند منتصف الظهيرة بالضبط لما يتعلّق بمشاهد منتصف الظهيرة، وليسَ عند الساعة الثانية عشرةَ وخمس دقائق ظهراً، وسيتم عَرضه على الشاشة على أنّه منتصف الظهيرة. أدركتُ بسرعةٍ كمّ كان غبيّاً للغاية أنْ تتمسك بإفتراضٍ متسلّطٍ كهذا. لماذا نحرم المشاهد من شيءٍ مثيرٍ للإهتمام ربّما كانَ يَحدثُ في الساعة الثانية عشرة وخمسُ دقائق، ونلقي إليه بشيءٍ مُملٍّ حَدَثَ في الساعة الثانية عشرة؟. إنّه إفتراضٌ حسنٌ نظريّاً لكنّه أبله على المستوى العمليّ.

في تلك الأيام كانَ علينا أن نكتبَ سيناريوهاتٍ للأفلام الوثائقيّة ـ ولسببٍ وجيهٍ جدّاً. أنتَ لا تعلم مطلقاً ما الذي سيحدثُ في الفيلم، لكنّ الفضل يعود إلى حقيقةِ أنّنا كنّا مجبرينَ على كتابة سيناريو ما، كنّا مُكرهينَ على وضعِ أفكارنا في شيءٍ من التنظيم. لذلك قمتُ بسؤال الأطبّاء عن تفاصيلٍ مهمّةٍ ومتنوّعة، والتي ربّما قد تَذكّروها من مسيرتِهم

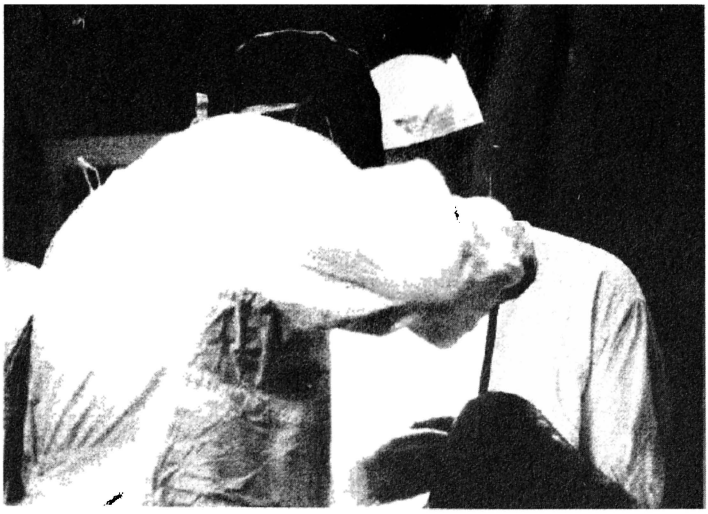
المهنيّة، أو من حياتهم، أو مِن عملهم مع المرضى. لقد أخبرني جرّاحو العظام بأنّهم في حاجةٍ دائمةٍ إلى مطرقةٍ لجراحة العظام. في المستشفيات العاديّة فإنّ لدى الجميع مطارق جراحيّة، لكنّهم أخبروني بأنّهم في العام 1954 كانوا يملكون مطرقةً تُشبه تلك المستخدمةِ لدقّ المسامير في الجدران، وبأنّ هذهِ المطرقة إنفلقتْ بينما كانوا يقومون بتركيب أجزاء رجلٍ أو إمرأةٍ ما. لذا، كتبتُ، في نصّ السيناريو العائدِ لي، أنّ المطرقةَ تنفلق خلال عمليةٍ ما.

حسناً، لقد كانتْ هذهِ أحد تلك المناسبات الباعثة على الرضا بشكلٍ خاص. لا أعرفُ عدد الليالي التي كنّا خلالها مستمرّين في العمل هناك. مرّة في الأسبوع، كانوا يحصلونَ على مناوبات ذات 24 ساعة؛ كانوا يؤدّون عمل الأربعِ وعشرين ساعة الخاصّة بهم، وسبعَ ساعاتٍ إضافيّةٍ بعد ذلك، منجزينَ إحدىَ وثلاثين ساعةً من العمل بدون توقّف، وكنّا نذهب هناكَ مدّة إحدىً وثلاثين ساعة. لقد قُمنا بذلك أسبوعيّاً، لما يقارب الشهرين أو الثلاث. أحياناً، كنّا نوقف التصوير مبكراً، فقط لكوننا غير قادرين على تحمّل الأمر. كانَ عليهم الإستمرار في العمل برفقة عظامهم لكنّنا بالكاد كنّا نبقى مستيقظين، لذا كنّا نغادرُ إلى منازلنا. لكنّنا في بعض الأحيان كنّا نجلسُ نحنُ كذلك الليل بطوله.

كانت كاميرتنا ذو الـ35 ملم ضخمةً، كان شيئاً ثقيلاً توجّبَ على رجلين أو ثلاثة رجال جرّه بجهد من مكانٍ إلى آخر، وكانت هناك عدّةُ مواقعٍ للتصوير. كانتْ توجد هنالك قاعة الدخول، الأروقة، غرفة واحدة أخرى، غرفة عمليات، غرفة عمليات ثانية، وغرفة إنعاش صغيرة. بإمكانكَ أنْ ترى الأطباء يسيرون من مبنىً إلى آخر في الفيلم. كانَ علينا

أنْ نتحرّكَ أيضاً بالطبع، لكنْ كانَ من المستحيل نقل الكاميرا ثلاث مرّاتٍ في ليلة واحدة. لقد إضطررنا أنْ نقوم بنصبها في غرفة العمليات، وكان ذلك هو المكان الذي وَجبَ أنْ تبقى فيه الليل بكامله. كانَ بوسعنا، في حالة الضرورة، نقلها مرّة واحدة، مع إقتراب الصباح، وأخذها إلى الغرفة التي كان يقضي الأطباء فيها ساعةَ قيلولةٍ، أو يحلقون ذقونهم. لذا، فقد كانتْ هناك ستة أو سبعة مواقع في المستشفى كنّا نركّب فيها الكاميرا، والإنارة، بالتأكيد، واللواقط الصوتيّة وإلى آخره، لمناوبة كاملة.

في أحد المرّات، أحضرتْ الإسعاف خالةَ مدير الإنتاج، وكانَ أمراً مسلّياً. لَم يكن أمراً مسليّاً أنّها عَرَّضَتْ ساقها للكسر، لكنّ سلسلةَ المصادفاتْ المتزامنة كانت كذلك. لقد أحضروها وقاموا بإدخالها، على عربة، إلى غرفة العملياتْ، حيث كنّا ننتظر بصحبةِ كاميراتنا ـ بصدفةٍ تامّةٍ مُجدّداً. كانت قد أصيبَتْ بكسرٍ في عظم الفخذ، ولغرضِ إعادة تركيب عظم الفخذ مرّة أخرى، فإنّ عليكَ أنْ تدقّ نوعاً من السيخ، بسمك الإصبع، في



28، 29. المستشفى. « كانوا يؤدّون عمل الأربع وعشرين ساعة الخاصّة بهم، وسبعَ ساعاتٍ أإضافيّةٍ بعد ذلك، منجزينَ إحدىَ وثلاثين ساعةً من العمل بدون توقّف».

30. المستشفى. «لقد أصبحنا أصدقاءً حميمين جدّاً».

العظم، قريباً من الركبة. إنّه في الحقيقة ليس سيخاً، لكنّه أشبه بأنبوبٍ يُمرَّرُ السيخ من خلاله بعدئذ. لهذا فقد كانوا يدقونَ هذا الأنبوب بالمطرقةِ. إستغرقتْ العملية ثلاث ساعات، وبين وقتٍ وآخر كنّا نقوم بتشغيل الكاميرا. وما الذي أراه؟ أرى بأنّ لديهم مطرقةً في صالةِ العمليات تلك ـ مطرقةٌ من النوع الذي كانوا يُحدّثوني عنه. لذا، فإنّني أصوّرُ هذهِ المطرقة في الفيلم، بالتأكيد، لأنّهم كانوا يقومون بإستخدامها. لو كانوا يستخدمونَ واحدةً مختلفة، لَكُنتُ قد صورتَهم وهم يستخدمون تلك. حسناً، لا بدّ من أنْ تكونَ محظوظاً ويكون لديك شيءٌ من الحدس ربّما، لكي تكون الكاميرا موضوعة في المكان الصحيح، لكي تكون الكاميرا مُعبئة، لكي يكون مُسجّل الشريط مُعبئاً،

وعلى رأس ذلك، لكي يتمّ تشغيل الكاميرا بعشرين أو ثلاثين ثانية قبل إنفلاق المطرقة. لأنّ تلك المطرقة إنفقلتْ فعلاً ـ أثناء تصوير المشهد! وبذا فإنّ الموقف الموصوف في السيناريو أعادَ نفسه، معَ إنّه ما كان ينبغي عليه أن يتكرّر، لأنّ المطرقة كانتْ قد إنفقلت سابقاً عام 1954. ما هو أكثر من ذلك، إنّني قُمتُ بوصفه في السيناريو لأنّهم كانوا قد أخبروني بتلك القصّة. بالتالي يظنّ الجميع بأنّ المطرقةَ هي شيء من الحيلة. ما من حيلةٍ وراء ذلك. إنّه مجرد حظ. هذهِ إحدى تلك اللحظات التي تشعرُ فيها أنّكَ قَدْ قُمتَ بتصوير شيءٍ مهم بحق.

كانَتْ الفكرة الأساسية من الفيلم هي إظهار أنّ كلّ شيءٍ كانَ يُصبحُ مفكّكاً؛ إظهار الظروف العصيبة، بأنّ الناس لا يملكون قطناً طبيّاً، أنّ هناكَ إنقطاعاتٍ في التيار الكهربائيّ، بأنّ الكابلات لا تَعمل، والمَصعد معطّلٌ. تلك بالضبط هي الحياة. هذا ما كانت عليه.

لكنّ هؤلاء الأطباء كانوا منفتحين بدرجة كبيرة، وقد أصبحنا أصدقاءً حميمين جدّاً، بحيث أنّهم شعروا كما لو أنّنا لم نكن موجودين هناك. ذلك هو بيتُ القصيد في أفلام وثائقية تقتضي صناعتها وقتاً طويلاً، غيرَ أنْ لا أحد يدركُ هذا، وخصوصاً مُراسلو التلفزيون هذهِ الأيام. إنّهم يَظهرون فجأة، يُلصقونَ الميكرفون تحت أنفك ويُخبرونكَ بأنْ تُجيبَ على سؤالٍ ما؛ ستجيبُ أنت بحصافةٍ أو بغباء، لكنّ هذا لا ينمُّ عن حقيقتك.

لا أدري

حاولتُ أنْ أكون مراعياً لمشاعر الشخصيات الرئيسية المتباينة في أفلامي الوثائقية. لكنّني أعرف رجلاً ما حَمِل عليّ ضغينةَ فظيعة لأنّني

قمتُ بتصويره في فيلم، رغمَ أنّه كانَ قد وافق على ذلك بنفسه. كانَ فيلماً مدَّته ساعة واحدة وإسمه «**لا أدري**»، والذي لم يَرَ طريقه إلى الشاشة ابداً، وكانَ بعض ذلك عائدُ إلى عدم رغبتي بعرضه، خشيةَ أن يسبب أذىً لذلك الشخص. لقد جاهدَ في سبيل عدم عرض الفيلم، لكنْ بدلاً من أنْ يقوم بمجرّد توحيد جهوده مع جهودي، فإنّه بدأ يشتكي، بشكلٍ صاخب، إلى وزارة الفنون والثقافة، والتي كانت تافهة تماماً. لا أعلم حقّاً ما الذي كانَ يُريده. لم يكن لديه الحق بأنْ يشتكي، إذ كانَ قد وقّعَ عقداً، ووافقَ على تقاضيه المال مقابل ذلك. ليسَ مبلغاً كبيراً، لكنّه وافقَ على أخذِ المال، وبهذهِ الطريقة عبّرَ عن موافقته. في غضونِ ذلك، كنتُ أحاول أنا أيضاً أنْ أوقفَ الفيلم من أنْ يشقّ طريقه إلى الشاشة.

الفيلم عبارة عن إعتراف رجل كانَ مديراً لمصنعٍ في سيليزيا السفلى. لقد كانَ عضواً في الحزب، لكنّه عارضَ التنظيم الشبيه للمافيا لأعضاء الحزب، والذي كانَ تنظيماً فعّالاً في ذلك المعمل أو في تلك المنطقة. وقد أجهزوا عليه بالكامل. كانَ يبدو مثل **إدوارد غيرك** ـ هذا كان عصر **غِيرك** ـ رجلٌ ضخم البنية مع شعرٍ قصيرٍ جدّاً، وكانَ من نفس صنف بقية هؤلاء الأعضاء الحزبيين، لكنّه رأى بأنّ الأمور كانَتْ على وشكِ أنْ تتجاوز حدود المعقول. كانَ يقومُ هؤلاء الأشخاص بسرقةِ الجلود وخصمِ المالَ من حساب المعمل. وكانوا سيبيعونَ الجلد، ويشربون الفودكا ويَشترون السيارات بالمال. لسوء الحظ، لم يكن على علم بأنّ أشخاصاً رفيعي المستو ـ من شرطة المحافظة ومن اللجنة المركزية للحزب ـ كانوا متورّطين في هذهِ القضيّة.

إلتقيتُ به، وقلتُ له ببساطةٍ عن رغبتي في صناعةِ فيلمٍ عن تَجربته.

لا شيء أكثر من هذا. قال «بالتأكيد». إلتقينا. سجّلتُ حديثَه كاملاً على مسجّل كاسيت، وثمّ أعدّتُ تشغيله، كي يكون على علم بما جاء فيه. ثمّ أخبرته بأنّني أرغبُ في عملِ فيلم منه. وافقَ ووقّع على العقد، لكنْ عندما إنتهينا، أدركتُ بأنّه لو تمّ عرض هذا الفيلم على الشاشة، فإنّ من الممكن أنْ يُسبب له هؤلاء الأشخاص أذىً أكبرَ مما كانوا قد فعلوا حتى الآن. أقصد، أنّ القضيّة على الشاشة أصبَحتْ حقاً أكثر خطورة بكثير مما كانَتْ قد بدتْ عليه حين أصغيتُ إليه وهو يتحدّث، بدونِ كاميرا. لهذا، محيتُ كلّ الأسماء التي قام بذكرها؛ حجبتُها بصوتِ آلةٍ طابعة، وجعلتُها غير مفهومة. ولا زلتُ أعتقد بأنّه ما كان ينبغي عرضُ الفيلم.

لاحقاً، بعد عام 1980، حاولَت دائرة التلفزيون أنْ تَجمع أشياءً مثل هذه، وأرادَت عرض الفيلم بإستماتةٍ، إلّا إنّني كنتُ ما أزالُ غيرَ موافق. وبالنتيجة لم يُعرَض في أيّ مكانٍ على الإطلاق. ولا حتّى في المهرجانات. علمتُ بأنّ الشخصيّة الرئيسيّة في الفيلم قد عانَتْ بشدّةٍ من عين الحقيقةِ القائلة بأنّ الفيلم قد أُنجِز، وعلى الرغم من توقيعه العقد، فإنّه أدركَ لاحقاً أنّ ما قدَ سبق وأنْ صرّحَ به يُعدّ مسألةً في غاية الخطورة. إنّ أولئكَ الذين قاموا بتحطيمه، لم يختفوا في العام 1980. لقد تصرّفَ الناس ظاهرياً، لا غير، على نحوٍ يُلمّح إلى وجود قدرٍ من الحرّية أكبر مما كانَ يوجدُ بالفعل هناك. لا شيء تغيّرَ في الحقيقة.

هذهِ النقطة الأولى. ثانياً، أعتقد بأنّني إنْ قمتُ بعمل شيء في فيلم، إذا وضعتُ إسمي على شيء، فعليّ أنْ أتشبّثَ به عندئذ، وأنْ لا أبدّلَ رأييّ لأنّ الوضع قد تبدّل. وهذا ما أفعل. على سبيل المثال، إذا وافقتُ على تقطيعاتٍ معيّنة في فيلمٍ ما ـ وكنتُ قد وافقتُ على إجراء تقطيعاتٍ

في مناسباتٍ عديدة ـ فأنا لا أحتفظُ بهنّ في خزانة الملابس أو أضعهنّ تحت سريريّ، معوّلاً على حقيقة أنْ أتمكّن يوماً ما من إعادةِ لصقهنّ ثانيةً، ومن عَرض الفيلم بكامل جماليّتِه بالتالي. كلا، إنْ وافقتُ على المونتاج ووقعتُ على النسخة (هذا إن كنتُ قد وقّعتُ إسمي عليها، لأنّ هنالك الكثير من النُسَخ التي لم أقَم بتوقيعها وأُهملتْ الأفلام لسنواتٍ عديدة بالنتيجة)، فتلك إذن هي النسخة النهائيّة. ذلك هو قراريّ النهائيّ. لن أعود لما كنتُ قد أقصيته بغية إظهار مدى روعة الفيلم قبلَ أنْ تفسده الرقابة. لا أعتقدُ بأنّ هذا سيكون من المهنيّة أو من الرجولة بشيء، إذا جازَ لنا قول ذلك.

من وجهة نظر حمّالٍ ليليّ

لا تعرفَ مُطلقاً النتيجة التي سيؤول إليها فيلمك. في كلّ فيلم توجدُ هناكَ دائماً عتبة ضيّقة، يَستطيعُ كلّ منّا إجتيازها فقط بحسب تقديراتنا وأهواءنا الخاصّة بنا. عند هذهِ النقطة، أتراجع. إذا كنتُ، مثلاً، أدركُ أنّ ماريان أوسَك، موضوع فيلمي «**من وجهة نظر حمّالٍ ليليّ**»، سيتعرّضُ للإيذاء لأنّ الفيلم سوفَ يتمّ عرَضه على شاشة التلفزيون، فإنّني أتراجع عندئذ.

شاهدَ العتّال ـ أوسَك ـ الفيلم وأُعجِبَ به. بعدها فازَ الفيلم بجائزة في مهرجان كراكوف السينمائي وعُرِضَ كبرنامجِ دعم لفيلم فيلليني في **التحديات** (26). الكثير من الناس ذهبوا لمشاهدته، غير أنّ هناك جمهورٌ محدّدٌ جدّاً يذهب إلى **التحديات**. لكنْ في عام 1980، أرادوا عَرضَه فعلاً على شاشة التلفزيون. وفعلتُ بالضبط الشيء نفسه الذي فَعلتُه في

السابق؛ أيّ، لم أوافق قط، لأنّني كنتُ أعتقد بأنّه لو تمّ عَرْضُ هذا الفيلم على التلفزيون، فمن المُمكن أنْ يتسبّبَ للعتّال بأذىً أكبر. معارفه، عائلته، جيرانه، إبنته، إبنه، وزوجته كانوا سيُشاهدون الفيلم، وكانوا أمّا سيجعلونَ منه أضحوكةً أو سيُشعرونَه بالذلّ. كنتُ في غنىً عن ذلك، وخاصةً أنّه لم يكن لديّ شيء شخصيّ ضدّه. كنتُ ضدّ موقفٍ معيّن كان يمثّلهُ هو، لكنّ ذلك لا يَعني بأنّه إذا كانَ لديه موقفٌ مماثلٌ، فإنّه يَجب إغضابه أو جَعْله حزيناً، ولا سيّما أنّه أدركَ بأنّي كنتُ أنتظرُ هذا منه، أيّ بأنّي أريدُ منه أنْ يتحدّثَ عن الأشياءِ التي قامَ بفعلها. لقد أقحمَ نفسه في ذلك لأنّه أراد أنْ يُرضي رغباتي التي إستشعرها بصورةٍ غريزيّة.

لم يكن الحمّال رجلاً سيئاً. أظنّ بأنّه إنسانٌ إعتيادي. يَصدف وحسب إنّه يعتقد أنّه سيكون من الجيّد شَنقُ أشخاصٍ ما عَلناً أمام الملأ، لأنّ ذلك سيجعل الآخرينَ، جميعاً، خائفينَ من إرتكاب الجرائم. لقد إلتقينا أساساً بوجهةَ النظر هذهِ في التاريخ وكانَ هو مجرّدَ ممُثّلٍ عنها؛ إنّها نابعةٌ من كونه ليس على درجةٍ عاليةٍ جدّاً من الذكاء، نابعةٌ من نظرة شعبيّةٍ، نوعاً ما، تجاه الحياة، ومن البيئةِ التي نشأ فيها. لا أعتقدُ بأنّه رجلٌ شرّير.

ربما أكونُ قد إقترحتُ له بعض المواضيع. «ما هو رأيك في عقوبة الإعدام؟»، على سبيل المثال، أو «ما هو موقفكَ من الحيوانات؟» «يقول: «أنا أحبّ الحيوانات... إعتدتُ على إقتناء ببغاوات لكنّها ماتت، لأنّ إبني ذهبَ وأطلقها في الغرفة. لذا فإنّ إحداها، كما تعرفَ، سقطَ في الصابون وأخذَ حمّاماً. حسناً، إنّ مخلوقاً كهذا يُصبح مريضاً بالتالي، كما تَعرف». وهلمّ جرّاً. لذا فإنّني ربّما كنتُ قد سألتَه، لكنّني لم أقم بكتابةِ أيّ حوارٍ من أجله. كيف يمكنني حتّى أن أبتدعَ شيئاً كهذا؟

عندما بدأتُ العمل على الفيلم أدركتُ عمَّن كنتُ أبحث. طلبتُ من جوب أنْ يجدَ نوعاً محدّداً من الأشخاص. إستغرقَه هذا وقتاً طويلاً. خلال سنواتٍ عديدة، كنتُ أقرأُ شتّى أنواع المذكّرات اليوميّة والتي كانتْ تُنشر بواسطة **جمعية الشعب التعاونيّة للنشر** في بولندا، والتي لا يقرأها سوى عدد قليل. كانتْ مثيرةً للإهتمام بشكلٍ لا يُصدّق، من ناحيّة إجتماعيّة. عناوينها كانتْ: «**شهرٌ من حياتي**» أو «**أهمّ يوم في حياتي**» أو «**يوميات إمرأة**» أو «**يوميات عمّال**» أو «**عشرونَ يوماً في مزرعة**» أو «**يوميات فلاّحين**». لقد كانت توجد مختلف العناوين، وفي أحدِ الكتب وجدتُ مذكراتٌ لعتّالٍ يُشبه تماماً ذلك النوع الذي كنّا في حالةِ بحث عنه. أيّ رجلٌ، ولأقولها بصراحة، كانَ ذا نزعة معاديّة للإنسانيّة أو صاحبَ آراء فاشستيّة، وإعتقدتُ بأنّ عَلَيّ أنْ أصنعَ فيلماً عنه. كانَ حمّالاً في مصنع، الرجلُ الذي كتبَ هذهِ المذكرات. إلتقيتُ به، وتبيّنَ أنّه شخصٌ من غير الممكنِ على الإطلاق عرضه في فيلم يتحدّث عنه. كانت لديه نقائص كثيرة لدرجة أنّه كانَ من المستحيل معها تماماً صناعة فيلم عنه. لكنْ ولأنّي أساساً قد فكرتُ مليّاً في هذا وإذ كانت الـ«دبليو أف دي» (أستوديوهات الدولة للأفلام

31، 32. من وجهة نظر حمّال ليليّ.

33. من وجهة نظر حمّال ليليّ. « لم يكن الحمّال رجلاً سيئاً».

الوثائقية) قد وافقتْ على الفكرة، فقد بدأ جوب البحث، وحسب، عن رجلٍ على هذه الشاكلة. لا بدّ وأنّه قامَ بالبحث في خمسينَ مصنع في وارسو ومقابلةِ 150 حمّالاً، أراني عشرةً منهم. وإخترتُ أنا هذا الشخص.

إستخدمنا، أنا وتولو، فيلمَ **أورفو** خصّيصاً (27). قمنا بالتصويّر على أورفو بحيث أنّ تشوّه الألوان، المتأصّل، إنْ جازَ التعبير، في الفيلم الخام لهذي الصناعة الشرق ألمانيّة، خلقتْ نسخةً مشوّهةً معيّنة عن العالم. هذا الحمّال كانَ نسخةً مشوّهةً عن كائنٍ بشريّ، وكنّا نريدُ أنْ يُبرزَ اللونُ بشاعةَ ووحشيةَ العالم الذي يُحيطه. كانتْ هذهِ فكرة تولو، وهي فكرةٌ جيّدةٌ جدّاً أيضاً.

كلّ أفلامي، من أوّلها إلى أحدثِها، تدورُ حولَ أفرادٍ ليسَ بوسعهم التكيّف تماماً مع محيطهم، أفرادٍ لا يعرفونَ تماماً كيفَ يَحيونَ، لا يدركونَ حقّاً ما هو الصواب وما هو الخطأ، ويبحثون بيأس. يبحثون عن إجاباتٍ على تساؤلاتٍ أساسيّة مثل: «لمَ كلّ هذا؟ لماذا نستيقظُ في الصباح؟ لماذا نأوي إلى السرير ليلاً؟ لماذا نستيقظُ مرّة أخرى؟ كيفَ يمكن قضاء الوقتْ بين إستيقاظٍ وآخر؟ كيف يمكنُ قضاءه كي تكونَ قادراً على حلقِ ذقنكَ، أو قادرةً على وَضعِ زينتكِ، صباحاً بسلام؟

المحطّة

عندما أفكّرُ في فيلم «**المحطة**»، أرى ثمّة لقطاتٍ عدّةٍ لأشخاص كهؤلاء: أحدهم غلبَه النعّاس؛ أحدهم ينتظرُ أناساً آخرين. ربما يأتون وربما لا. إنّه عن أشخاصٍ كهؤلاء، أشخاصٌ يقبعون بإنتظار شيء ما. الفيلم ليسَ مخصّصاً لفردٍ معينٍ في «المحطّة»، لكنّ ذلك لا يهم. لقد عملنا الفيلم لنظهرَ هؤلاء الناس بالتحديد. قضينا عشرَ ليالٍ تقريباً في تصويرِهم.

فكرةَ أنْ يقوم شخصٌ ما بمراقبةِ كلّ ذلك، فكرة راصدٍ ما، خطرتْ في بالنا لاحقاً. لا أستطيعُ أنْ أتذكر حتى، ما إذا كانتْ موجودةً في السيناريو أم لا. رأينا وحسب بأنّ حبكة القصّة كانتْ ركيكة قليلاً. لم تتنامى الأحداث في الحقيقة، لأنّه لم يكن هناك ما يدفع بالأحداث إلى الأمام. لذا أدخلنا ذلك الشخص الذي يُراقبُ كلّ ما يحدث، كما لو إنّه يَعرف كلُّ شيء عن هؤلاء الناس. إنّه لا يعرف شيئاً في الحقيقة، لكنّه يعتقد بأنّه يعرف. مهما يكن، فالفيلم لا يدور حوله.

وقعَ حادثٌ، فيما كنّا نقوم بصناعةِ فيلم «المحطّة»، وكانَ هذا الحادث تنبيهاً نهائياً بأنّني قد وجدتُ نفسي بالصدفة في موقفٍ ما كنتُ راغباً في أنْ أكونَ فيه. كنّا نصوّرُ خلال الليل في المحطّة، وفي أحدِ الليالي كنّا نصوّرُ ردود أفعال الناس المثيرةِ للضحك تجاه خزائن تركِ الحقائب، والتي كانت إبتكاراً جديداً في وارسو وقتذاك. لم يكن أحد يعرفُ كيفية إستخدامها. كانتْ توجد هناك ملاحظة طويلة تشرح أنْ يَجبُ عليكَ، أولاً وقبل كلّ شيء، إدخالُ قطعةٍ نقدية معدنيّة، ثمّ عليك أنْ تُديرَها، توَجد الرقم، وهكذا. لم يكن الناس يعرفون بالضبط كيفَ يتعاملونَ مع هذا الشيء كلّه، وخاصّةً أولئك الوافدين من الريف. مع كاميرا نصف مخفيّة ـ كنّا نخفيها قليلاً وراء ظهورنا أو نقومُ بالتصوير من مكانٍ قصيّ بإستخدامِ عدساتٍ مقرّبة ـ حاولنا أنْ نلاحظَ ردودَ فعلِ الناس

34. المحطة. «أشخاصٌ يقبعون بإنتظار شيء ما».

تجاه هذهِ الخزائن. وقد نجحنا في الحصولِ على بضعِ بورتريهاتٍ ظريفة. تلكَ الليلة، وكالمعتاد، كنّا عائدينَ إلى الـ«دبليو أف دي» (أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقيّة) عند الساعة الرابعة أو الخامسة صباحاً، وكانتْ الشرطة بإنتظارنا هناك. لقد صادروا كافة اللقطات، جميع الصور السلبية، التي كنّا قد صورناها تلكَ الليلة. لم أكن أملك أدنى فكرة عن سَبب كلّ هذا، رغمَ مروري بتجربة معينة مع أشرطة الصوت المسروقةِ عندما كنتُ أعملُ على إنجازِ فيلم «عمّال 71». لقد سبقَ وأنْ كانت هنالكَ أيضاً مناسباتٌ أخرى عديدة من عدم الإرتياح، عندما كانَ يتمّ إستدعائي وإستجوابي من قبل الشرطة، بسبب الأفلام التي قمتُ بإخراجها. لكنّ هذهِ لم تكن أمراً ذا بال. من ناحيةٍ أخرى، كانت واقعة «عمّال 71» مهمّة جدّاً بالنسبة لي، لأنّني شعرتُ فيها بأنّي قد أسأتُ إستخدامَ ثقةِ شخصٍ ما. إذا ما قمتُ بعمل تسجيلاتٍ ما، وقطعتُ وعداً بالسرّية أو الحَذر، وتتمّ سرَقة الفيلم أو الأشرطة، فإنّني سوف أظلّ مسؤولاً عن ذلك. لم يسرقْ أحدٌ فيلماً من الـ«دبليو أف دي» على الإطلاق. ولهذا السبب، ظننتُ أنّني ربّما هذهِ المرّة قد قمتُ بتصوير أمر مخالف من الوجهة السياسيّة، وعليه كانوا يُصادرونَ الفيلم، لكنّهم لم يريدوا إخباري. قاموا بعدَ ذلك بإستدعائي بشكلٍ مهذّبٍ جدّاً. شاهدنا المادّة. بعد يومين أو ثلاثة، قاموا بإعادتها إلينا. لم يكن فيها أيّ شيءٍ ممّا كانوا يسعونَ وراءه، ولا شيء منها كان مفقوداً. لم يأخذوا منها شيئاً.

ولم نكتشف إلّا في وقتٍ لاحقٍ، حالما أعادوا إلينا الفيلم، بأنّ ثمّة فتاة قد أقدمَتْ في تلك الليلة على قتلِ أمّها، وقطّعتها إلى قطَعٍ، ثم قامت برزمها في حقيبتيّ سفر. وفي تلك الليلة بالذات، وضعتْ تلكَ الحقائب

في إحدى الخزائن الموجودة في المحطّة المركزية. أو ربّما ظنّوا بأنّ ذلك حدَثَ في تلك الليلة. لهذا أخذوا فيلمنا، على أملِ التعرّف عليها. تبيّن بأنّنا لم نصوّر الفتاة. لقد تمّ إلقاء القبض عليها لاحقاً. لكنْ، ما الذي أدركتُه في تلك اللحظة؟ لقد ألفيتُ نفسي، شئتُ أم أبيتُ، وبصورةٍ مُستقلّةٍ عن نواياي أو إرادتي، أقوم مقامَ المخبر، أو مقامَ شخصٍ يدلي بمعلوماتٍ إلى الشرطة ـ الأمر الذي لم أردْ فعله قط. بكلّ بساطة فقد صادروا المادّة، وكانَ هذا كلّ ما في الأمر. لم يكن لديّ ما أقوله في هذا الشأن. ثم قاموا بإعادتها بعد ذلك.

حسناً، إذن فنحنُ لم نُظهر الفتاة في الفيلم. لكنْ، إنْ كنّا قد صوّرناها، بالصدفة؟ كانَ من الممكن أنْ نصوّر لها فيلماً. لو كنّا قد أدرنا الكاميرا إلى اليسار بدلاً من اليمين، لربّما كنّا سنقوم بإلتقاطها. وماذا كانَ سيحدثُ؟ كنتُ سأصبحُ عميلاً للشرطة. وكانتْ تلك هي اللحظة التي أدركتُ فيها بأنّني لم أعدْ أريدُ عَمَلَ مزيدٍ من الأفلام الوثائقيّة، إنّها اللحظةُ التي كانت في حدّ ذاتها عديمة الأهمية، إذ لم تنعكس عن ذلك أيةُ آثارٍ، سلبيةٍ أم إيجابية. مع ذلك، فقد جعلني هذا كلّه أعي مرّة أخرى أيَّ سنٍّ صغير أمثّل أنا في دولابِ عجلةٍ مسنّنةٍ تدارُ من قبل شخصٍ آخر، لأسبابٍ غير معروفةٍ لديّ ـ أسبابٌ أجهلُها ولا تُهمّني في الحقيقة.

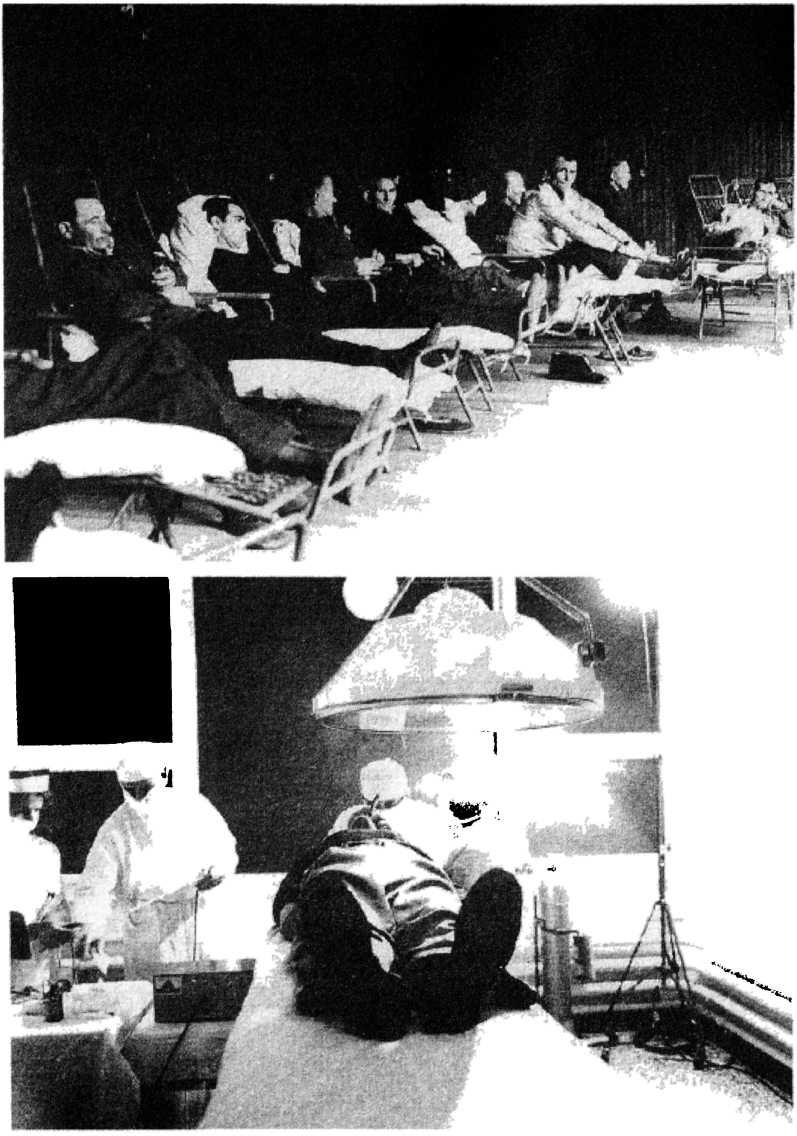
إنّه لأمرٌ مختلفٌ بالتأكيد فيما هل هو من صالح الأمور أم من طالحِها، أنْ يتمّ إلقاءُ القبضِ على القاتل. تلك مسألةٌ مختلفةٌ بالكامل. يوجدُ أناسٌ عَملُهم هو إلقاء القبضِ على القتلةِ، ومن واجبهم القيام بذلك. لكنّني لستُ واحداً منهم.

من غير الممكن إظهارُ كلّ شيءٍ بالتفصيل. وتلك هي المشكلة الكبرى

للفيلم الوثائقيّ. إنّه يقبضُ على نفسه بنفسه كما لو كانَ فَخّه هو. كّلما أرادَ الإقتراب أكثرَ من أحدٍ، كلّما نأى ذلك الشخص بنفسه أو بنفسها بعيداً عنه. وذلك أمرٌ طبيعيّ للغاية. أمرٌ لا يمكن تلافيه. لو كنتُ أصنعُ فيلماً عن الحب، فلنْ أستطيعَ الدخول إلى غرفة

35. بنّاء.

36، 37. سبعُ نساء من أعمارٍ مُختلفة.



38، 39. أشعة أكس.

40. إمتناع.

النوم إذا كانَ يوجدُ فيها أشخاصٌ حقيقيونَ يمارسون الحبّ. لو كنتُ أصنعُ فيلماً عن الموت، فلن أستطيعَ تصوير الشخص الذي يَحتضر، لأنّ ذلك فيه ما فيه من المعاناة الشخصيّة ما يوجبُ معها عَدمُ إزعاج الشخص. وقد لاحظتُ، خلال صناعتي للأفلام الوثائقية، بأنّني كلّما أردتُ الإقتراب أكثر من فردٍ ما، كلّما أبعَدتْ الشخصيات (موضوعات الفيلم) التي أثارتْ إهتمامي، نفسها أكثر.

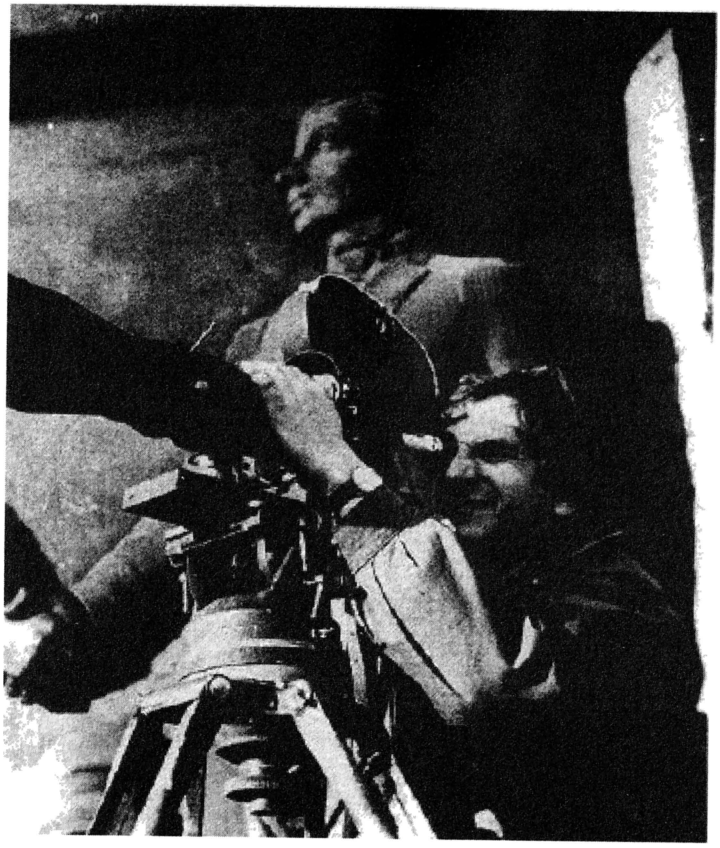
ومن المحتمل أنْ يكونَ هذا هو سبب الذي إبدالي إيّاها بالأفلام الروائيّة. لا توجد مشكلةٌ هنا. أحتاجُ إلى زوجٍ من الأشخاص ليقوما بممارسة الحبّ في الفراش، هذا جيد. لعلّه من الصعب، بالتأكيد، أنْ

تجدَ ممثلةً ترغبُ بخلعِ حمّالة صدرها، لكنّكَ تَجدُ بعدئذ وحسب واحدةً ترغبُ في القيام بذلك. من المُفترض أن يموتَ شخصٌ ما. جيّد. في غضونِ دقيقةٍ واحدة، سوف ينهض مُجدّداً. وهكذا دواليك. حتى إنّه يمكنني شراء بعض الغليسيرين، ووضع بِضعِ قطراتٍ منه في عَينيّها، وسَتبكي الممثّلة. لقد تَمكنتُ، مرّاتٍ عدّة، من تصويرِ بعض الدموع الحقيقية فوتوغرافياً. هذا أمرٌ مختلفٌ تماماً. لكنّي الآن أملكُ غليسيرين. إنّي أشعرُ بالرعب من تلك الدموعِ الحقيقيّة. في الحقيقة، أنا لا أعرف ما إذا كانَ لديّ الحق بتصويرها فوتوغرافياً. في أوقاتٍ مثلَ هذهِ، أشعرُ وكأنّني شخصٌ وجدَ نفسه في مملكةٍ تقع، في الواقع، ما وراء الحدود. هذا هو السبب الرئيسيّ الذي جَعلني أهربُ من الأفلامِ الوثائقيّة.

تعقّب: **41**. حفلة طلبات.

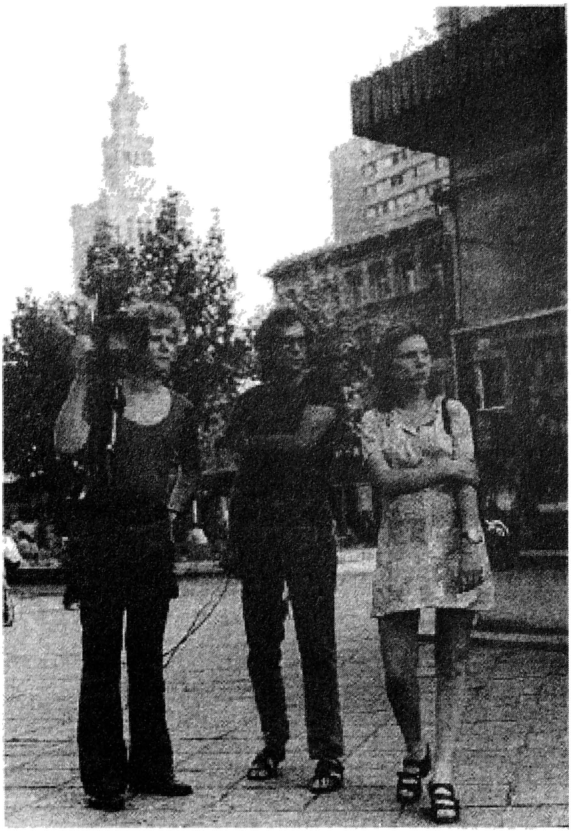
42. مع جاسيك بَتريسكي أثناء تصوير فيلم قبل سباق الرالي.

43. الهدوء.



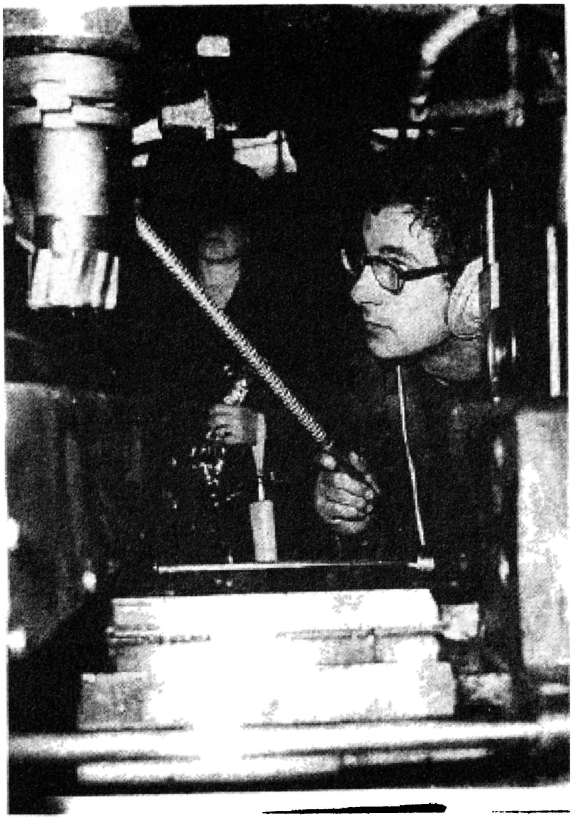
خلف الكاميرا:

44. من مدينة وودج.



45. مع جاسيك بَتريسكي أثناء تصوير فيلم الحبّ الأوّل.

46. مع فيتولد ستوك أثناء تصوير فيلم عمّال 71.



47. عمّال 71.

48. الهدوء.

49. مع كريستوف باكولسكي أثناء تصوير فيلم يوم عمل قصير.

50. لا نهاية.

الأفلام الروائية
من أجل أنْ أتعلّم
نفق المشاة (1973)

توخيتُ أكثرَ الطرقِ إتباعاً في بولندا ـ طريقاً إجباريّة (1) ـ عندما أنتجتُ فيلمي الروائيّ الأوّل، فيلماً تلفزيونيّاً مدّته نصفُ ساعة. أصدقاءٌ شتّى لي تجنّبوا المضيّ في هذهِ الطريق لكنّي لم أفعل. أردتُ السير فيه لأنّي لم أكنْ أعتقد بأنّي على معرفةٍ بكيفيةِ صناعة أفلامٍ روائيّة كاملة. كانت هنالكَ قاعدة تقول أنّك إذا كنتَ راغباً بصناعةِ أفلامٍ روائيّة، فعليكَ أنْ تصنعَ فيلماً مدّته نصف ساعة للتلفزيون، ثم بعد ذلك، فَيلماً مدّته ساعة للتلفزيون، وحينها فقط يمكنكَ صناعة فيلم روائيّ. كنتُ أعرفُ شيئاً عن الأفلام الوثائقيّة لكنّني لم أكنْ على معرفةٍ بأيّ شيءٍ فيما يتعلّق بالعمل مع ممثّلين أو بعمل الإخراج. ولهذا قمتُ طوعاً بعملِ أفلامٍ قصيرة من أجل أنْ أتعلّم.

كانَ إسمُ الفيلم الأوّل الذي قمتُ بإخراجه «**نفقُ المشاة**». قمتُ بتصويره بالإشتراكِ مع سلافيك جاك (2). تدورُ أحداثُ الفيلم بكاملها خلال ليلةٍ واحدة في نفق للمشاة كان قد أُفتِتحَ توّاً وسط وارسو، عند

تقاطعِ جادتي يوروزلومسكي مع مارتشالكوفسكا. كانَ مكاناً عصرياً. يوجدُ فيه الآن تجّارٌ روس مروّعين، غيرَ أنّه كانَ مكاناً أنيقاً في وقتٍ ما. ذلك كانَ بداية عقد السبعينات، في عام 1972 تحديداً. وهذا هو المكان الذي أختيرَ لتجري فيه أحداث الفيلم.

كتبتُ مخطوطةَ السيناريو مع إيريك إيردنسكي (3). كانَ ذلكَ السيناريو الوحيد، على الإطلاق، الذي كتبته مع كاتبٍ محترفٍ. (فيما بعد، كتبتُ سيناريوهاً آخر مع هانيا كرالّ (4)، لكنّ ذلك كانَ مختلفاً لأنّ سيناريو «**يوم عملٍ قصير**» كانَ يعتمدُ على أحد تقارير هانيا، بينما في «**نفق المشاة**» فإنّ فكرة وجوب سير الأحداث تحتَ سطح الأرض، كانتْ فكرتي أنا). نقلتُ فكرتي إلى إيرك وكتبنا السيناريو معاً. كانَ عَملاً قاسياً، لأنّني كنتُ مضطراً إلى ترتيب لقاءٍ معه في السادسة أو حتّى في الخامسة صباحاً، لكونه الوقتُ الوحيد الذي لم يكن فيه مخموراً. كانَ يُخرجُ زجاجةً فودكا مثّلجة من الفريزر. ومن ثمّ نبدأ بالشرب والكتابة؛ ونَتمكّن من كتابةِ صفحتين، ثلاث، أربع، أو خمس صفحاتٍ، قبل أن نثمل. لم يكن نصّاً طويلاً. كانَ حوالي الثلاثين صفحة إجمالاً، وعليه فقد إلتقينا عشرَ مرّاتٍ على الأرجح. في كلّ مرّة، كانَ يتكرّر الأمر نفسه: مع بداية اليوم، زجاجةُ فودكا من الفريزر. فودكا مثلّجة وزيتيّة. الوقتُ هو السادسة صباحاً، ونحنُ نتجرّع. نتجرّع. نتجرّع. نتجرّع. حتّى كنّا نغدو مخمورين. أنا على الأقل. كنتُ ألتقطُ ما نتمكّنُ من تأليفه معاً ثمّ أغادرُ إلى البيت.

بعد ذلك قمتُ بتصوير الفيلم. قضينا عشرةَ ليالٍ؛ صوّرتُ الفيلم بكامله في اليوم التاسع، وفي الليلة التاسعة أدركتُ بأنّني كنتُ أصوّرُ شيئاً غايةً في الغباء، شيئاً من الهراء الذي لم يَعنِ لي أيّ شيء. لم تعني الحبكةُ

لي الكثير. وضعنا الكاميرا في مكانٍ ما. تلفّظَ الممثّلون ببعض الأسطر. وإنتابني إنطباعٌ بأنّنا كنّا نقومُ بصناعةِ كذبةٍ متكاملة. وفي الليلة الأخيرة، قررتُ تغييرَهُ بالكامل. بقيتْ أمامي ليلةٌ واحدة فقط. لم أتمكّن من مراجعة عدد الأيام المخصّصة للتصوير، لأنّها كانتْ محدودة على نحوٍ صارم. في الأفلام الروائية الكاملة، لديكَ خمسونَ يوماً، وبوسعكَ دائماً القيام ببعض المناورة. في الأفلام التلفزيونيّة القصيرة التي على شاكلة هذا، فإنّ أمامَك عشرةً أو إثنا عشرَ يوماً. لا تحصل على أكثر من هذا ـ هذا جلّ ما تدور حوله الحرفانيّة، من بين أشياء أخرى. على أيةِ حال، كانتْ لديّ ليلةٌ واحدة، وقد قررتُ في تلك الليلة أنْ نقوم بتصوير الفيلم بكاملهِ من البداية. وقد قمنا بذلك، بإستخدام كاميرا أفلامٍ وثائقيّة. كنّا نتوقّفُ فقط لنعيدَ تعبئةِ الكاميرا، لأنّني أعتقدُ بأنّنا كنّا نملكُ 120 متراً من حُجر أشرطةِ الأفلام، مما يعني أنّنا كنّا مضطرّينَ إلى تغييرِ حجرةِ الفيلم كلُّ أربعِ دقائق. كانتْ كاميرا صغيرة، بمقدوركَ حَملِها على كتفيك. لم تكن **الآرّيفلَكس بي أل 2 أو 3** قد أخترعتُ بعد. كانَ علينا إستخدامها بدونِ صوت، لذا فقد قمنا بتسَجّيل الحوار لاحقاً. كانَ الممثّلون يحفظون السيناريو جيّداً. فنحنُ، في نهاية الأمر، كنّا نقوم بتصوير مشاهد الأحداث طيلة التسعةِ ليالٍ الماضية. وكانَ ما يزال قد تبقى بحوزتنا مخزونٌ كافٍ من أشرطةِ الأفلام. إشتريتُ قليلاً من المخزون بنفسي، من مساعدِ مخرجٍ ما. بعد ذلك، حرّرتُ الفيلم، مستخدماً حَوالي عشرون بالمائة، إنْ لم يكن أكثر، من الليلة الوثائقيّة تلك. في الحقيقة، لقد إرتجَلتْ. قلتُ لهم: «أصغوا، هذا هو المشهد. أنتِ مصمّمة ديكورات متاجر». لعبتْ تيريزا بودزيش ـ كرزانوفسكا دورَ الزوجة ولعِبَ آندريه سيفيرين دورَ الزوج، وكانا قد قدما

إلى وارسو. كانتْ قد تركتْ خلفها مدينةً صغيرة ما، حيثُ إعتادا العمل كمُدرِسَين، وهي الآن مصمّمة ديكورات متاجر. كانَ قد جاء هو إلى وارسو بحثاً عنها، لأنّه كانَ ما يزال يحبّها، وكانَ يحاولُ أن يُقنعها بالعودةِ إليه. لا أستطيعُ أن أتذكر أكثرَ من هذا في السيناريو. هم يتحدّثون عن شيءٍ ما. يحدثُ شيءٌ ما. يجيءُ شخصٌ ما إلى المتجر الليليّ ـ المتجر الذي تقوم هي بتصميم ديكوره ليلاً. شخصٌ ما يبغي شيئاً ما. يحدثُ شيءٌ خارجَ نافذة المتجر. تحدثُ أشياءٌ شتّى. قلتُ لهم: «إصغوا، قوموا بأداءِ هذا كلّه. إفعلوا كلّ هذا بالطريقة التي تشعرونَ أنّها الفضلى. وسوف أصور ذلك».

أعتقد أنّه بفضل هذهِ العملية المتهوّرة نوعاً ما، نالَ الفيلمُ حياةً خاصّةً به وأصبحَ أكثرَ أصالة بكثير. لقد كانَت هذهِ قضيةً مهمّةً جدّاً بالنسبة لي في ذلك الوقت، ولا تزالُ كذلك، في الحقيقة ـ أيّ أن أصنعَ أفلاماً صادقةً في ردود الأفعال، وفي التفاصيل.

كانتْ هذهِ تجربتي الأولى مع ممثلين محترفين، بصرفِ النظر عن كلية السينما. كنتُ قد أنجزتُ بعض العروضِ السينمائيةِ للتلفزيون، إلّا إنّ هذا كانَ فيلمي الروائي الحقيقيّ الأوّل.

كنايةً عن الحياة

دائرة الموظفين

«**دائرة الموظفين**»، فيلمي الطويل الأوّل، كانت مدّته ساعةٌ ونصف الساعةِ تقريباً، وتمّ إنتاجه للعرض التلفزيوني. كانَ ذلك الفيلم التلفزيونيّ ذا الساعةِ الواحدةِ، الذي كنتُ أتحدّثُ عنه، غيرَ إنّه إمتدَّ في الوقت قليلاً.

لكنْ مع هذا الفيلم أيضاً، فإنّنا كُنّا قد بدأنا التصوير فعلاً، عندما أدركتُ فجأةً بأنّني أصوّر شيئاً سخيفاً: شيءٌ زائف من البداية إلى النهاية. إتصلتُ هاتفياً بمن كان في حينها مديراً لدار الإنتاج، ستاش روزافيتش (5)، وقلتُ له بأنّني أرى أنّ الأمر برمّته عديم الجدوى. طلبَ منّا أنْ نُرسِلَ إليه قطعةَ الفيلم التي كنّا قد صوّرناها أساساً. فعلنا ذلك. كانَت هنالك فترةُ توقفٍ في الإنتاج. بَعدَ أيّامٍ عِدّة، إتصلتُ مَرّة أخرى وقلتُ له بأنّ رأيي لا يزالَ على ما كانَ عليه في السابق. في الواقع، لقد تصوّرتُ بأنّني ماضٍ في طريقٍ مسدود، وإرتأيتُ أنّ من الواجب إيقافُ الإنتاج طالّما أنّ هناك وقتٌ للقيام بذلك. ما كانَ سيضيعُ سوى مبلغ قليل من المال، نسبيّاً، في تلكَ المرحلة. ردّ: «إذن توقف إنْ كانَ لا يُعجبك». لقد تصرّفَ بحكمةٍ بالغة طبعاً، تماماً كما فعلَ والدي ذاتَ مرّةٍ، حينَ أرسلني إلى كلية رجال الإطفاء: «تريدُ أن تَعمل؟ حسناً، أكمل دراستكَ في كلية رجال الإطفاء. سوفَ تُصبحُ رجلَ إطفاءٍ وستَحصل على عمل». قال ستاش روزافيتش: «تريدُ أن تتوقّف؟ إذن توقّف إن كانَ لا يُعجبكَ. حسناً. لقد شاهدنا مجموع ما تمّ تصويره. لا أعتقدُ بأنّه على ذاك القدر من السوء، لكنْ إنْ أردتَ أن تتوقف، فتوقف غداً. عُد إلى وارسو». كنّا نقوم بعملية التصوير في فروتسواف. لكنْ ولأنّه، وهذا هو السبب على وجه الدقة، قالَ ما قاله بدلاً من أنْ يمتدحني، بالقول أنّه ليسَ على ذاك القدر من السوء، فإنّ طموحي لم يسمح لي بالتوقف. على العكس. فقد عزمتُ على إنهاء الفيلم.

لقد نجحتُ في العملِ بهذا الشكل مرّاتٍ عديدة. وهذا هو أحدُ الأسباب التي من أجلها إعتدتُ العمل على إنجازِ فيلمين في آنٍ واحد. وذلك للحصول على إمكانيةِ اللعب مع الزمن والممثلين والمال وهلمّ جرّاً.

كانَ سيناريو «**دائرة الموظّفين**» يُشبه تقريباً الفيلم بشكله النهائيّ، بالإضافةِ إلى مختلف الأشياء التي حدثتْ عرضياً، بالتأكيد. كانتْ الأحداث فضفاضةً، كانتْ حُرّة جدّاً. أي بمعنى أنّ الفيلم كانَ دقيقاً للغاية ومفرطاً في الغموض. رجلٌ شاب يأتي إلى دار الأوبرا ليَعمل كخيّاطٍ فيها. وفجأةً يرى بأنّ فكرته عن المسرح، أوالفن، فكرةٌ ساذجةٌ جدّاً. بوقوفهِ وجهاً لوجه أمامَ الفنّانين والأشخاص الذين يُديرونَ المسرح، فإنّ أحلامه مجرّد أوهام. مَعَ وجودِ فنّانين ومغنّين وراقصين وما شابه، فإنّه عاجزٌ تماماً. هذا العالمُ الذي كانَ يبدو جميلاً جدّاً بالنسبة إليه ليسَ موجوداً. أشخاصٌ يغنون وصلاتهم لينتهوا من أمرها وحسب؛ يَرقصونَ ليُنهوا رقصتهم وكفى. توجدُ هنالك، على الدوام، مشاجراتٌ، مساوماتٌ مالية، مطامحٌ متضاربة، صياح. الفن، في الواقع، يتلاشى وحسب في مكانٍ ما. بإمكانكَ إستعادتَهُ عندما تحضرُ إلى المسرح مساءً. كلّ شيء يسيرُ بشكلٍ هاديء، يصعد الستار، ثمّ تصبح قبّالة أداء ما. لكنْ، إنْ شاركتَ فيه وراء الكواليس، فسَترى حينئذ مَعَ أيّ نوعٍ من الناس، مع أيّ شؤونٍ تافهةٍ عليك أنْ تتعامّل، وكيفَ يَجري كلّ شيءٍ سدى.

المسرحُ ودارُ الأوبرا هما دائماً كنايةٌ عن الحياة. من الواضح بأنّ الفيلم كانَ يتحدّث عن كيف أنّنا لسنا بقادرينَ حقّاً على أنْ نجدَ لنا مكاناً في بولندا. أنّ أحلامنا وأفكارنا بشأنِ واقعٍ مثاليٍّ ما، تصطدمُ دائماً في مرحلةٍ ما بشيءٍ أكثر ضحالةً وبؤساً بما لا يَصلحُ للمقارنة. وأظنّ بأنّ تلك هي الطريقة التي يؤدّي بها الفيلم دوره، بعض الشيء. كانَ السيناريو يُمثّل خُطوطاً عريضةً للأحداث، وقد فتحَ آفاقاً لمَشاهدٍ كانتْ مُرتجَلة. قمنا بالإرتجال لسببٍ بسيطٍ جدّاً، وقد قمتُ أنا بصناعةِ هذا الفيلم لسببٍ

واحد. حسناً، لعدّةِ أسبابٍ في الحقيقة ـ بإمكانكَ العثور دائماً على أسبابٍ عدّةٍ إنْ أردتَ ذلك.

لكنّي أردتُ باديء ذي بدءٍ أنْ أجدَ طريقةً أسدّدُ من خلالها دَينيَ لكلية تقنيّي المسرح، لأنّني إستطعتُ العمل قليلاً في المسرح ـ لعامٍ أو ما يُقارب. في فترةٍ ما، بعد ذلك، وكما قد قلتُ، كنتُ مصمّمَ أزياءٍ في المسرح المعاصِر. كانَ مسرحاً جيداً في حينها؛ الأفضل في وارسو في ذلك الوقت. لقد كنتُ أتعامل بصورة دائمةٍ مع ممثّلين متألّقين، هُم الآن يَظهرونَ في أفلامي. لا زلنا نحبُّ بعضنا البعض، لكنّ العلاقة مختلفةٌ بالكامل. يشتمل الممثّلون على زبيشك زبازيفيتش، تاديوس لمونيسكي، باردیني جيفونيسكي ـ أشخاصٌ كثيرون مّمن هم في أفلامي الآن. لقد كنتُ معتاداً على تمريرِ بناطيلهم إليهم، وعلى غسلِ جورابِهم، وما إلخ. كنتُ معتاداً على الحضورِ إليهم من خلفِ الكواليس، ومشاهدة العروض ـ من على جناحيّ المسرح دائماً ـ لأنّ مصمّم الأزياء يجب أنْ يَعمل قبل العرض، وبعد العرض، وخلال الفترات الفاصلة، لكنّه أثناء العرض الفعليّ فهو حرٌّ عملياً. يُمكنه القيام بطيّ المناديل وترتيبِ الأغراض، لكنْ يُمكنهُ، كذلك، الذهاب إلى أجنحةِ المسرح ومشاهدةِ الأداء. إحدى أستاذاتي من كلية المسرح ظهرَتْ في الفيلم هي أيضاً. ربما كانتْ أفضلُ مُدرّسةٍ لي على الإطلاق ـ إيرينا لورينتوفيتش، إبنةُ الرسام البولندي الكبير، جان لورينتوفيتش. كانتْ مُصمّمة مشاهد (سينوغرافر) بارزة لفترة ما قبل الحرب، وقد علّمتني مهاراتِ المسرح التقنيّة. كانتْ هي مصمّمة السينوغرافيا في فيلم «دائرة الموظّفين». غادرتْ إلى أميركا وأقامَتْ هناك حتى عام 1956 أو 1957 تقريباً، ثمّ عادتْ بعدها إلى بولندا.

وقد وضعتْ هي تصميمَ دارِ أوبرا وارسو، وتولّت تدريس مهارات المسرح التقنية في كليّتي. تلك هي الديون التي كنتُ أقوم بتسديدها في «دائرة الموظفين»: إلى أشخاصٍ شتّى، ومؤسساتٍ، وعواطفٍ إعتدتُ على الحفو بها، وإكتشافاتٍ كانَ قد قادني إليها أحَدٌ ما.

السبب الثاني الذي كانَ يقف وراءَ قيامي بالفيلم هو الإحساس بأنّني حينَ كنتُ أقومُ بصناعةِ الأفلام الوثائقية، والتي كانت قصيرة ومكثّفة، فقد كنتُ أحصلُ دائماً على كميةٍ ضخمةٍ من المواد التي تُثير إعجابي كثيراً، غيرَ أنّي كنتُ أضطرّ إلى إستبعادها. كانتْ هذهِ المادّة تُثير الإهتمام فقط حينَ يَستغرقُ عرضها على الشاشة وقتاً طويلاً جدّاً؛ قالٌ وقيل، على سبيل المثال، أو ملاحظاتٌ متنوّعة عن سلوكِ الناس. عندما كانَ الناس يبدأون بالتحدّثِ عن هذا وذاك بطريقةٍ تُسلّي وتحرّك المشاعر، فإنّ الفيلم الوثائقيّ كانَ يبدأُ بالتوقّف تدريجيّاً، لأنّ الفكرة من وراءه كانتْ قد توقّفتْ عن التجلي للعيان. وقد إعتقدتُ في حينها أنّي سأستخدمُ هذا النوع من المواد في «دائرة الموظّفين» كوسيلةٍ دراميّة. بالنتيجة، فإنّ هناك الكثير من المشاهد في الفيلم، عشرةٌ أو يزيد، والتي تتألّف بشكلٍ أساسيّ من أجواءٍ معبّرة، وتُظهرُ سخافاتِ متنوّعةٍ للناس ـ بالمعنى الجيّد للكلمة.

لقد أشركتُ شخصيّتي الرئيسيّة، التي لعبَ دورها جوليان ماهولسكي (6). أشركتُ توماس لينغرن الذي كانَ مخرجاً سينمائياً، وتوم زيغادلو، مخرجٌ سينمائيٌ آخر؛ وميتشسلاف كوبك، مخرجٌ سينمائيٌ ثالث، والذي لعِبَ دورَ مدير الورشة. لكنّ باقي الخيّاطين كانوا خيّاطين حقيقيينَ يعملون في أوبرا وارسو. لقد واظبوا على صناعةِ الأزياء فقط، أثناء تنقّلُنا فيما بينهم. عندما وصل الأمر إلى المشاهد المرتجلة، أعطيتُهم، ببساطةٍ، موضوعاً

لذلك النمط من المحادثات التي تدور دائماً في المسارحِ وفي أماكنٍ مثل هذهِ. يقومُ الناس دائماً بالجلوس والتحدّث عن شيءٍ أو آخر؛ عن ما قد حدَث، عن أحلامِهم، عن ما الذي يفعلونه، عن منَ لم يكُ مخلصاً لمَن. إنّهم يثرثرون. وهذا هو الجو العام الذي أردتُ إظهاره في فيلم.

وعليه، في هذهِ المشاهد، لم يكن لدى أشخاصي الكثير لفعله، لأنّ ما أردتُ تصويره بحق هو ردود أفعالِ الأشخاص الذينَ كانوا خيّاطين بالفعل، وكانوا فعلاً يَخيطون. وجميعُ من كانوا يعمِلَون في ذلك المسرح ظلّوا في أماكنهم. صوّرناهم طيلة الوقت، ومقابل هذهِ الخلفيّة، صوّرتُ مُجريات الحدثِ الصغير جدّاً لخيبة الأمل التي يُعانيها الفتى القادم للعمل في المسرحِ، وكلّه آمالٌ كبيرة. كنتُ أعرفُ زُملائي المخرجينَ على نحوٍ أفضل من معرفتي بأيٍّ من المُمثلين. كذلك، فإنّ التأثير الناتج كانَ أكثرَ مصداقيّة، عندما حَظيتُ بخياطينَ حقيقيين ومُخرجٍ ومصمّمة سينوغرافيا في حالةِ تفاعلٍ مع لا مُمثّلين، ممّا كانَ سَيكونُ عليه الأمرُ ما لو قد لعبوا أدوارَهم إلى جانبِ مُمثّلين، والسببُ هو أنّ الممثّلين يقومونَ دائماً بتأديةِ دورٍ ما، بينما لا يَفعل غيرُ الممثّلين ذلك. لقد حاولَ زملائي، مُخرجو الأفلام، ببساطةٍ أنْ يَنفذوا إلى الشخصياتْ وبالتالي أنْ يكونوا هُم وحسب.

أشياءٌ صغيرةٌ متنوّعةٌ حَدثتْ بالصدفة، وهي تشهدُ على طريقتنا النمطيّةِ في التفكير. مثلاً، نحنُ نتصوّر بأنّ الخيّاط يضعُ شريطَ القياس حولَ رقبتهِ. وماذا نرى على الشاشةِ؟ بالتأكيد، نحنُ نرى رجالاً بأشرطةِ قياسٍ معلّقة حول رقابهم، لكنّهم ليسوا سوى الأشخاص الذين قمتُ أنا بإحضارهِم إلى العمل في الفيلم. الخياطون الحقيقيون لا يرتدونَ أشرطةَ قياسٍ حول

أعناقهم. الخياطون الحقيقيون يخيطونَ بالفعل، بينما يواصلُ الخياطونَ خاصّتي إدعاءَ القيام بذلك. إنّ الجمع بينَ لا ممثّلٍ ما مع مخرجِ أفلامٍ يقوم بأداء دور شخصٍ آخر، هو أفضل من الجمعِ بين غَير المُمثّل مع مُمثّلٍ يلعبُ دورَ شخصٍ آخر. أعتقدُ بأنّ المخرجَ أفضلُ مقدرةً على النفاذِ إلى روحِ الحالةِ الخاصّةِ بأولئكَ المُحيطينَ به، وهو قادرٌ على التكيّفِ مع الجوّ السائدِ. وهذا ما كانَ عليه الأمر.

ثمّة رجلٌ واحدٌ هناك وهو ممثل؛ إنّه يؤدّي دورَ المغني وهو ممثّلٌ فظيع. كانَ أمراً لا بأسَ به بالنسبةِ لهذا الدور، لكنْ تخيّل ما الذي كانَ من الممكن أنْ يحدث لو أنّني قمتُ بإختيارِ مُمثّلين من طرازهِ ليؤدّوا دورَ الخياطين. ما كانَ سيكونُ لديكَ أشرطة قياس موضوعة طوالَ الوقت حولَ رقابهم فحسب، بل وكنتَ ستخوض أيضاً في إشتباكٍ مع اللامصداقيّة في أسلوب الكلام والفكر، لأنّ ممثّلاً كهذا كانَ سيَرغبُ طبعاً في أنْ يُبرزَ نفسه. لم يَفعلْ مخرجو الأفلام ذلك، لأنّهم فهموا تماماً بأنّي لم أكن أريدهم أنْ يُبرزوا أنفسّهم. على العكس تماماً. كانتْ النقطة الأساسيّة هي إبقاءهم في الخلفيّة. وذلك ما تمكّنا من تحقيقه بنجاح.

سيناريو مُعيب

النُدبة (1976)

فيلميَ الروائيّ الأوّل للسينما، «**الندبة**»، معمولٌ بصورةٍ سيئة. النزعة **الواقعيّة ـ الإجتماعيّة** المعاكسة للتيار[1]. النزعة الواقعيّة ـ الإجتماعيّة هي

(1) هذه ترجمة مُقارَبة لـ«Socio ـ realism *à rebours*». أقول ترجمة مقارَبة، لأنّ كلمة «*à rebours*» ذاتُ أصلٍ فرنسيّ، وهي عنوان روايةٍ من تأليف الكاتب الفرنسيّ

حركة فنيّة كانتْ مؤثّرة بقوّة في روسيا السوفياتيّة، منذ سنة 1930 تقريباً وحتّى وفاة ستالين (في 1953)، وخلال أواسط عقد الخمسينات في الكتلة الإشتراكيّة. لقد كانتْ السبب الرئيسي في صناعةِ أفلامٍ أظهرتْ ما يجبْ أنْ تكون عليه الأشياء، وليسَ ما كانتْ هي عليه. هذا ما كانَ يَدورُ حوله إتجاه الواقعيّة ـ الإجتماعيّة. وإنّه لمن الواضح على أيّ صورةٍ كانَ يُفترضُ بالأشياء أنْ تكون وفقاً للأشخاص الذينَ مَوّلوا الأفلام في روسيا أبان عقد الثلاثينات، وفي بولندا عقبَ الحرب العالميةِ الثانيّة. كانَ يَتوجّبَ على الناس أنْ يكونوا مواظبين على العمل، كانَ يتوجّبَ عليهم أن يكونوا مسرورينَ بعملهم، كانَ يتوجّبَ عليهم أنْ يكونوا سُعداء، كانَ يتوجّبَ عليهم أنْ يكونوا مُحبّينَ للشيوعيّة، كانَ يتوجّبَ عليهم أنْ يكونوا مُؤمنينَ بمستقبَلِ الشيوعيّة، كانَ يتوجّبُ عليهم أنْ يكونوا مؤمنين بأنّهم، معاً مُجتمعينَ، سيُغيّروا العالم نحو الأفضل. تلك هي الواقعيّة ـ الإجتماعيّة. لقد كانتْ أفلاماً خشنةً إلى أقصى الحدود، لأنّ إفتراضاً كهذا يَعني أنْ تضطرّ دائماً إلى إيجادِ شخصيةٍ خيرّةٍ وأخرى شرّيرةٍ، كي تخلقَ صراعاً. الشخصيةُ الصالحة إلى جانبِنا نحنُ. الشخصيةُ الشرّيرةُ مع الجانب الآخر، وهي في العادة شخصٌ لديه إرتباطٌ بالمخابراتِ الأميركية، أو ببعض الطباعِ البورجوازيةِ القديمة. يَجب أن يُهزَم، وبما إنّ أفرادَ جانبنا، أيّ الأخيار، مؤمنونَ بمهمّتهم الرساليّة ومؤمنونَ بالمستقبل، فإنّهم يدحرونَ الأشرار دوماً. «الندبة» قليلٌ من الواقعيّة ـ الإجتماعيّة المعاكسة للتيّار ـ

بوريس كارل هايزمان، وقد حاولتُ الإستعانة هنا بعنوان الترجمة الإنجليزية التي قام بها الكاتب الأميركي **جون هاورد** لهذه الرواية. وكانَ هاورد قد إختارَ عنوانين رديفين لعنوانها الإنجليزي، وهما: «Against Nature أو Against the Grain» أيّ «ضدّ الطبيعة أو ضدّ التيار» وقد آثرتُ الثانيّة لما يتلائمُ والنزعة الواقع ـ إجتماعيّة.

وبشيءٍ من رتوشٍ واقع ـ إجتماعيّة أيضاً. إنّ أحداث الفيلم جميعها تدورُ في المصانع، ورش العمل، وفي الإجتماعات، في كلّ تلكَ الأماكن التي كانَ يُحبُّ الواقع ـ إجتماعيّون إظهارها في أفلامهم، لأنّ الواقعيّة ـ الإجتماعيّة لم تَعتبر الحياةِ الخاصّة على ذاك القدر من الأهمّية.

يُظهر فيلم «الندبةِ» رجلاً لا يخفقُ في تحقيقه الفوز فحسب، بل وساخطاً أيضاً نتيجةً للوضعِ الذي يجدُ نفسه فيه. يُخالجُه شعورٌ بأنّه وبينما يقومُ بفعل شيءٍ صالحٍ، فإنّه يقومُ كذلكَ بفعلِ شيءٍ خاطيءٍ للغاية. وهو عاجزٌ عن أنْ يُميّزَ أو يُقدِّر أيّاً منهما هو أكثر أهميّة ـ الخطأ الذي قامَ به أم الصواب. بالنتيجةِ، فقد أدركَ، على الأرجح، أنّه قد آذى الناسَ أكثر مما قد قدّم لهم المساعدة.

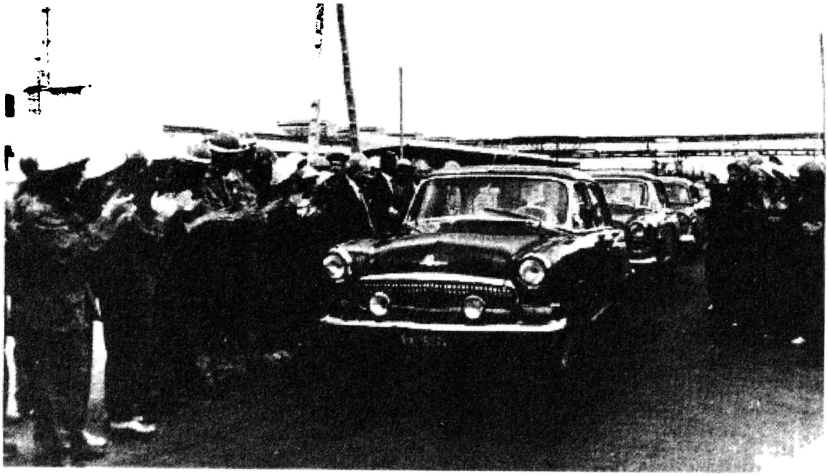
هناك أسبابٌ عديدةٌ مَدعاةٌ ليكونَ فيلماً غير جيّد. لا شكّ بأنّ الخلل، وكما هو عليه الحال معَ أيّ فيلمٍ رديءٍ، بدأ مع السيناريو. كانَ هذا مرتكزاً على تقريرٍ ما، كانَ في حقيقته عبارة عَن مجموعة من الحقائق المؤكدة، قامَ بكتابتهِ صحفيٌ يُدعى كاراش. لكنّني حِدتُ عن هذا التقريرِ بمقدارٍ عظيم، إذ كنتُ مضطرّاً لإبتداعِ أحداث الفيلم والحبكةِ والشخصيات، وقد فعلتُ ذلك بطريقةٍ رديئة. مع الأفلام الوثائقيّةِ تتغيّر، لكنْ مع الأفلام الروائيّة فإنّ الفكرة تأتي دائماً أولاً. بصرف النظر عن إستثنائين إثنين، حيثُ إعتمدَ فيها فيلمايَ على مادّةٍ أدبيّة أو شبه أدبيّة («الندبة» و«يوم عملٍ قصير»)، فإنّ الفكرة جاءتْ دائماً في البداية، وجاءتْ محاولةُ سردِ شيءٍ يرتكز على هذهِ الفكرة لاحقاً؛ تأكيد بسيط أو تعبيرٌ بسيط. ثمّ ببطءٍ، رويداً رويداً كنتُ أجدُ لها شكلاً.

يتّضحُ الفيلم الوثائقيّ تدريجياً بمساعدةِ فكرةِ المؤلّف. يتّضحُ العمل

الدرامي شيئاً فشيئاً بمساعدة سيرِ الأحداث. حسناً، أعتقدُ أنّ ما بقيَ يُرافقني هو أنّ أفلامي الروائيّة تتكّشّفُ أكثر بمساعدةِ الفكرة بدلاً من مساعدة خطّ سيرِ الأحداث. وهذا هو، على الأرجح، خطأها الأساسيّ. لأنّك إنْ فعلتَ شيئاً ما، فيجبُ عليك فعله بإستمرار، وأنا لا أعرفُ كيف أسردُ أحداثاً.

في ندواتي الدراسيّة، غالباً ما نحلّلُ إلى أيّ مدى يَبقى فيلمٌ ما قريباً من مفهومه الأوليّ. يوجدُ هنالك معنىً أوليّاً لسببِ القيام بصناعةِ الفيلم، ولاحقاً، بعد سنةٍ واحدة، أو إثنتين أو خمسِ سنوات، تظهر النتيجة النهائيّة. وهي نسخةٌ أمينة تماماً عن الفكرةِ الأولى. إنّها غيرُ قابلةٍ للتمييز فعلياً مَع وجودِ كلّ ما يحدثُ لاحقاً، وذلك لأنّ عدداً كبيراً جدّاً من الأشياء يحدثُ لاحقاً. تولَدُ الشخصيات، الأبطال، الشخصيات الرئيسيّة، سلسلة الأحداث، تُصاحِب الكاميرا ذلك، الممثلون، الركائز، الأضواء، وآلاف الأشياء الأخرى، التي عليكَ أنْ تتوصّل إلى تسوياتٍ بشأنّها. عليكَ أنْ توافق على آلاف العقباتْ. وليسَ الأمر أبداً كما تتصوّره وأنتَ تكتبُ للسيناريو، وأنتَ تفكر في

T t.me/tea_sugar



51، 52. الندبة.

53، 54. الندبة.

الفيلم. في حين أنّ تلك الفكرة الأوليّة هي في الحقيقةِ مجرّدَ الخطوط الأساسيّة لفكرة، أو لحدس. من الجيّد جدّاً تذكّر ذلك، ليكونَ المرءُ قادراً على إيجازِ الفيلمِ بجملةٍ واحدة.

كيف أبدء بالعمل على سيناريو ما؟ أجلسُ على كرسيّ. أقوم بسحبِ الآلة الكاتبة ـ أو الكومبيوتر في الوقت الحاضر ـ وأحاولُ الضربَ على المفاتيح وحسب. المشكلة الكليّة هي مسألة القيام بضربِها بالترتيبِ الصحيح. تلكَ هي المشكلة الوحيدة حقاً.

لديّ صيغةٌ أوجدتها منذُ أمدٍ بعيدٍ خلى، وهي ممتازةٌ معي. لا أقولُ بأنّها أفضلُ صيغةٍ للجميع، لكنّها معي ممتازةٌ حقّاً. إنّها صيغة منصّة القفز. يتوجّب على لاعب الوثب العالي أن تكونَ لديه منصّةٌ صلبةٌ ليقفز، صحيح؟ يركضُ على سطحٍ أملس وعندَ نقطةٍ معيّنة عليه أنْ يمتلكَ منصّة قفز صلبة ذاتَ نابض. حسناً، أنا أستخدم المبدأ نفسه. أقومُ دائماً بكتابةِ كلّ شيءٍ أولاً، مهما كان. وأبدأ من النسخة الأكثر إقتضاباً لهذا الكّل ـ أيّ، صفحة أو صفحة ونصف. لكنّه الموضوع بِكليّتِهِ؛ لا أركّزُ أبداً على المشاهدِ الفرديّةِ، الحلولِ الفرديّةِ، الشخصياتِ الفدريّة. الكلّ هو منصّتي النابضة.

هذا المنهج في الكتابة، والذي أمتلكهُ حتى هذا اليوم، أصبحَ مفروضاً عليّ بفعل قوانينٍ سائدةٍ في بولندا. في الزمنِ الذي بدأتُ فيه صناعةَ الأفلام، كانَ نظاماً مثلَ النظامَ القائم في حينها يُوجِب أنْ تتمّ المُصادقة على المَراحل المتعاقبة في كتابة السيناريو من قبل دار الإنتاج. كانَ لهذا جانبٌ جيد منه، وهو ما قمنا بالإستفادةِ منه، وأعني أنّنا كنّا نتقاضى مالاً عن كلّ مرحلةٍ من السيناريو. بما أنّنا كنّا نجمعُ مقداراً ضئيلاً جدّاً من

المال، ويُمكننا بالكادِ تحقيق غاياتنا، فقد إستفدْتُ طواعيّةً من كافّة هذهِ المراحل المتعاقبة، من كلّ تلكَ الفرص الممكنة لكسب المال.

كانتْ هنالك مراحلٌ أربع في سيناريو أيّ فيلم. بدايةً، نكتبُ الخلاصة ـ تلك كانَتْ صفحة واحدة ـ وكنّا نتقاضى لأجلها 1000 زيلوتي. ثمّ نكتبُ بعد ذلكَ الـ«رواية القصيرة»، التي ينبغي أن تقارب العشرينَ أو الخمس وعشرينَ صفحة. لا زلت أكتبُ هذهِ «الروايات القصيرة»، لكنّني الآن أدعوها «معالجات»، لكونني مُستمرٌ في هذهِ الآونة في الكتابةِ لصالحِ الإنتاج الأجنبيّ. بعد ذلك مباشرةً، كانَ يأتي السيناريو. وبعدها السيناريو الإخراجيّ.

لم تكن حتّى مسألة رقابة، على الرغم من إنّ النيّة الأوليّة ربما كانتْ إخضاع كلّ مرحلةٍ من مراحل الإنتاج للرقابة. لكنْ لاحقاً، حينما إلتزمتُ بالعمل مع دارِ إنتاجٍ جيّدة، حيثُ لم تكن قضية الرقابة مطروحة فيها على الإطلاق، وحيثُ كنّا نفهم على أتمّ وجه ما الذي كانَ مسموحاً به وما لم يكن، نظرتُ إلى هذهِ العمليةِ كوسيلةٍ لكسب المال. وفي الوقتِ ذاته، أدركتُ سريعاً جدّاً أنّ هذهِ الطريقة تناسبني؛ أنْ لا أستخفّ بالتفاصيل، أو أجزّءَ الموضوع إلى أجزاءٍ صغيرة.

أنا أفعلُ ذلكَ الآن بصورةٍ مختلفة؛ أقومُ بكتابةِ نسخة أولى. لا أكتبُ خلاصةً من صفحةٍ واحدة. أكتبُ نوعاً من التأويل الحدسيّ عن ما ستدور حوله قصّة الفيلم، بحيث يَعلم المُنتِج ما يتضمّنه الفيلم المُقتَرح. هذهِ الخلاصة لا تغطّي ميزانية الإنتاج لأنّ ذلك غير معروفٍ بعد في هذهِ المرحلة. عادةً ما تكون الفكرة، لا غير، هي ما مطروح هنا. ثمّ أكتبُ المعالجة القصصيّة، بحيث يُمكنُ للمُنتِج أنْ يُحدّد ميزانيّة الإنتاج. هذا

مهمٌ، على نحو إستثنائيٍّ، بالنسبة لي، لأنّ المعالجة تتضمّن سلسلة الأحداث أو بذور سير الأحداث، ورسماً للشخصيات. ليسَ هناكَ من حوارٍ بعد. أو ثمّة نتفٍ منه وحسب. إنّه أحياناً مجرّدُ شيء وصفيّ. لكنْ، على أيةِ حال، المعالجة هي نُسخةٌ أخرى من الكلّ. عادةً ما أكتبُ نسختين أو ثلاث للمُعالجة الدراميّة، وأسلّم الثالثة فقط إلى الشخص المسؤول. ثمّ أكتبُ السيناريو، وهو يمتد إلى مئة صفحةٍ تقريباً. صفحةٌ في الدقيقة، تقريباً. أكتبُ أيضاً نسختينِ أو ثلاث للسيناريو. أنا لا أقومُ بكتابة السيناريو الإخراجيّ. لا أحدَ يدفع لي مالاً لقاءهُ وليست هناكَ من حاجة لكتابته. لا أحتاجُ إليه. لا أحد بحاجةٍ إليه في الواقع.

يبدو من الطبيعي أنّني في وقتٍ ما سأضطرّ لكتابةِ الحوار. يدخلُ أحدٌ ما إلى غرفة، يتلفت حوله ويرى شخصاً آخر. يسير نحوه وعليه أنْ يقولَ شيئاً. حسناً، لديكَ الآن فضاءٌ أوسع، وتكتُبُ: إسماً، نقطتيّ شارحة... بعدها أفكّرُ فيما يَجب أنْ تقولَه الشخصية في المشهد ولماذا. ولماذا. ولماذا. وكيف. أحاولُ أنْ أتخيّلَ الشخصية وأفكّرُ كيفَ سَتُعبّرُ عن نفسها في موقفٍ مثل هذا بالضبط.

لقد إعتدنا على تقييم سيناريو أحدنا الآخر في بولندا. كانَ ذلك خلال الفترة الرائعة يومَ كانتْ توجدُ مجموعةٌ منّا، نحنُ مَنْ كنّا أصدقاءً مقرّبين. كذلكَ كانَ أبان فترة **سينما الهمّ الأخلاقي** في بولندا. كنّا أصدقاءً ـ أنيسكا هولاند، فويتك ماريِّفسكي (7)، كريسّ زانوسي، أدكّ زيبروفسكي، فيليكس فولك (8)، يانوش كيفوَّسكي أيضاً، وآندريه وايدا ـ لدينا شعورٌ بأنّنا نتبادلُ شيئاً ما. كنّا من أعمارٍ متباينة، بتجاربٍ متنوّعة، وإنجازاتٍ مختلفة. كنّا نُخبرُ بعضنا بعضاً عن أفكارنا. كنّا نُناقشُ عملية

إختيار الممثّلين وتوزيع الأدوار[1]، ضروباً شتّى من الحلول، وهلمّ جرّاً. لذا فقد كانَ السيناريو يُكتَبُ من قبلي، لكنّ له جمهرَةٌ من المؤلّفين؛ كثيرٌ من الأشخاص كانوا يهبونني أفكاراً، ناهيكَ عن كلّ أولئكَ الذينَ مَنحوني أفكاراً من غير أنْ يُدركوا ذلك حتّى، لمجرّدِ تواجدهم في حياتي، ماضياً كانَ أم حاضراً. كنّا نعرضُ أفلامنا على بعضنا البعض قبل تحريرها، أو خلال العمليات الأولى لإصدار النسخ الخام. هذهِ العادة ظلّتْ ترافقني حتى يومنا هذا. ربما تكونُ الرفقةُ غيرُ موجودةٍ الآن ولسنا بقريبين جدّاً من بعضنا. هذا بالإضافة إلى أنّنا مبعثرونَ في أنحاء العالم. قلّما يُتاحُ لنا وقتٌ. لكنّي إلى يومنا هذا، في الواقع، أقوم بمناقشةِ جميع السيناريوهات مع أدك زيبروفسكي أو آنيسكا هولاند. مع أفلامي الجديدة الثلاثة، «**ثلاثةُ ألوان**»، اللائي كتَبتُها وبيسيفيتش سويةً، فعلنا ذلك بشكلٍ أكثر مهنيّة. لقد وافقوا على أنْ يكونوا لي مستشاري السيناريو، وكانوا يَتقاضونَ أجراً لقاء ذلك. كنّا نقضي يومين مع كلّ سيناريو، تقريباً، نتحدّثُ عنه. كنّا نجلسُ مع الأوّل مدّة يومين. يومين مع الثاني. ويومين إضافيّين مع الثالث. وسأسألهم من جديد، لمرّاتٍ عديدة.

ثمّ يظهر الممثّلون. ومن بعده المصوّر السينمائي. ويُغيّروا أشياءَ كثيرة مرّةً أخرى. أشياءٌ كثيرةٌ تتغيّر قبل البدء بتصوير الفيلم. أنا أكتُبُ نسخةً أخرى من السيناريو قبل عملية التصوير. أشياءٌ كثيرةٌ جدّاً يتمّ تغييرها أثناء عملية التصوير. الممثّلون، هم أيضاً، يَقومون في كثيرٍ من الأحيان بتغيير الحوار؛ أو يَقولونَ لي بأنّهم راغبون بالظهور في مشهدٍ آخرٍ مُعيّن، كونهم

(1) تَستخدم الأوساط السينمائيّة في البلدان المجبولة بالظاهرة العربيّة الكلمة الإنجليزيّة نَفسها، أي «**كاستينغ**»، للإشارة إلى عملية إختيارِ الممثّلين وتوزيع الأدوار.

يعتقدونَ أنّ من واجبهم فعل أو قول شيء آخر. أشركِهم إنْ كانوا على صواب. غالباً ما يقولونَ أنّهم لا يُريدون القيام بشيءٍ ما؛ هم لا يعتقدونَ بأنّه سيكونُ مناسباً للشخصيّة. إذا كانوا على صواب، فأنا أوافقهم.

في بولندا، إعتدنا الحصول على ميزانيّةٍ لكلّ فيلم (9). كنّا بكلّ بساطةٍ نحصل على المال ونتمكّنُ من إنفاقه. وما إذا كانَ قد تمّ عرضُ الفيلم أم لا، فتلكَ كانَتْ مسألة أخرى. كانَ بإستطاعةِ الرقيب إعاقته. كنتُ قادراً على صناعةِ أفلامٍ مثلَ هذهِ بالتضليل غالباً، وذلك من خلالِ تضمينِ شيءٍ ما في السيناريو وعدمِ توضيحِ ما قد عنيتُ به قبل النهاية، وذلك عبر إدخالِ مَشاهد زائفة وثم تصويرِ مَشاهد تختلفُ إختلافاً طفيفاً لتحلّ محلّها، عبرَ تغييرِ الحوار، وما شابه. كانَ فعل ذلك أمراً طبيعيّاً. لم تكنْ بالخدع الكبرى، لكنّنا دائماً كنّا نفعلُ أشياءَ صغيرةٍ كهذه. كذلكَ كنّا نصوّر عَن عمدٍ الكثير من المشاهدِ لمسؤوليّ الرقابة، كي يقومَوا بإزالتها، ونلفتُ بهذهِ الطريقةِ إنتباههم بعيداً عن مشاهدٍ أخرى. لاحظتُ بأنّه لم يكنْ على زُملائي أنْ يَقلقوا حيالَ المال أو بشأنِ الطريقةِ التي كانَ بها يتمّ تَلقي الفيلم. لكنّني كنتُ مضطرّاً للقلقِ بشأنِ الرقابةِ السيّاسيّة وبشأنِ رقابةِ الكنيسةِ (10) أيضاً، والتي كانتْ موجودةً أساساً آنذاك. من الواضح بأنّه كانَ عليّ أنْ أقلقَ أزاء الكيفيّة التي كانَتْ تستقبلُ بها العامّة الفيلم، لكنّه لم يكنْ عليّ القلق بشأنِ ما يُقلقُ الناس في الغرب: الحاجة إلى جمعِ ميزانيّة ماليّة وضمانِ أنْ وجود سوق للفيلم. لم يكن عليّ أنْ أقلقَ أبداً بهذا الخصوص في بولندا، خلال الحقبةِ الشيوعيّة.

لا أدري كيف تأتيني الأفكار. لا أودّ القيام بتحليل المسألة لأنّني أعتقد بأنّك تفقدُ مصداقيّتكَ عندما تُحلّل وتُمَنطِق. إنّها تأتي من تلقاء نفسها.

ومن أينَ تجيء؟ من كلّ ما قد هزّ على الإطلاق وجدانكَ. أنا لا أبتدعُ حبكات. أنا أختلقُ قصّة ولكنْ، وهو الأهم، أعتقدُ بأنّي أحسّ بشيءٍ ما وأفهمه بَدلاً من أنْ أعبّرَ عنه لفظيّاً بحكايات. الحكايات تأتي لاحقاً. ليس هناك من شيءٍ يَغلي في داخلي وعليّ التعبير عنه وإلاّ متّ كرباً.

في لحظةٍ ما، تتملّكني الرغبة في رواية قصّة محدّدةٍ، كانتْ قد بدأتْ تُصبحُ مكشوفة على نحوٍ معيّن. إنّها تُعبّرُ عن فكرةٍ معيّنة أحسبها جديرة بالإفصاح، وأعرفُ أنّ في غضونِ عشر سنواتٍ سوفَ لن يعودَ لها قيمةٌ. وخاصّة كوني قد حِزتُ على خبرةٍ في صناعة أفلامٍ ترتبطُ مباشرةً بالواقع. لديّ مفكّرةٌ صغيرةٌ، ما يُسمّى بمفكّرةِ المخرج. هذهِ إحدى الأشياء التي أبْدَعَتها كلّية وودج للسينما في عهدي. لا زلتُ أحتفظُ بواحدةٍ منها. وأنصحُ، على الدوام، زملائي ـ خلالَ قيامي بتدريسِ صنّاع الأفلام الأصغر سنّاً ـ بالإحتفاظ بواحدة. إنّها حيثُ أدوّنُ عليها ملاحظاتٍ شّتى، عناويناً أو وقتَ مُغادرةِ الطائرة التي من المفترضِ أنْ أستقلّها، أو الوقت الذي ستحطّ فيه طائرةَ شخصٌ ما قادمٌ على مَتنها. أحياناً أدوّن شيئاً قد لاحَظته في الشارع. وأحياناً أخرى أسجّلُ أمراً تَبادرَ إلى ذهني توّاً. لأكونَ صادقاً، أنا لا أرجع إليها غالباً. ينتابني شكٌّ بأنّي لو فعلتُ وأعدتُ إليها النظرَ فقد كنتُ سأجدُ أشياءَ كثيرة كانتْ قد لاحَتْ في خاطري سابقاً.

وينسحبُ الأمر ذاته على مادّة الموضوع، أو الأفكار. إنْ لم تعاودكَ، فهذا يعني أنّكَ قد نسيتها، لكنّ هناك أسباباً تفسّرُ نسيانَكَ لها. أعني بالتحديد أنّ أفكاراً أخرى خطرتْ في ذهنك. تحسبُ أنّ هنالك شيئاً مهماً آخر. ويتراءى لكَ أنّكَ لو أقدمتَ على سردِ شيءٍ ما، فإنّ ذلك كانَ سيكونُ عبرَ وسائلٍ أخرى، أو حكاياتٍ أخرى، أو أحداثٍ مختلفةٍ كلّ الإختلاف،

أو عالم مُختلف. نحنُ نُدوّنُ أشياءً متباينة بدقة لكوننا ننساها، وخصوصاً آناء الليل. والحال في الغالب على هذا المنوال، إذ تُراودكَ أفكارٌ وحلولٌ مُعيّنةٌ ليلاً. لطالما فكّرتُ بوجوبِ إختراع شيءٍ، بحيث يُصبحُ بإستطاعتكَ تدوّين ما يتبادرُ إلى ذهنكَ أثناءَ الليل، دونَ أنْ تضطرّ إلى الإستيقاظ، لأنّها أشياءٌ ذاتُ قيمة كبيرة ـ إنّها حُلولٌ رائعة. وحين تستيقظ في الصباح، لَا يعودَ بإستطاعتكَ تذكّرها. وطوالَ اليوم تظلّ تفكّر: «يا إلهي، كيفَ قمتُ بَحلّ ذلك؟ كيف قمتُ بحلّ هذهِ أو تلك المُشكلة؟». ولن تَتمكّن أبداً من التذكر. تموتُ مقتنعاً بأنّ أفكارك لن تعودَ أبداً لأنّها قد إختفتْ من الذاكرة.

لكنّني أعتقدُ جازماً بأنّكَ لو حظيتَ بفكرةٍ جيدة فعلاً، فإنّها تعلق في مكانٍ ما من ذاكرتِك. وبشكلٍ أساسيّ، فإنّ جميع تلكَ المُفكِّرات ليست ضروريّةً في الحقيقة. لأنّ كلّ ما هو ذي قيمةٍ حقّاً، كلّ ما تَريد حقّاً ويتعيّن عليكَ حقّاً القيام به، يمكثُ في رأسك، وبطريقةٍ أو بأخرى سَيَنبثقُ في اللحظة المناسبة. سوفَ يتمّ تذكيركَ به عبرَ حافزٍ مُعيّنٍ آتٍ من الخارج. يقعُ حدثٌ ما وفجأةً تُبصِرُ بوضوحٍ ما كنتَ قد تأمّلتَ فيه ذاتَ يوم، ما كانَ قد خطَرَ في ذهنكَ بوصفه حَلّ جيد.

«قطعة أثريّة»[1]

الهدوء (1976)

أُنتِجَ فيلم «**الهدوء**» للتلفزيون. كانَ مبنيّاً على قصة قصيرة، غير أنّي لا أتذكر إسمَ المؤلّف. كانَ يتحدّثُ عن رجلٍ يُطلَقُ سراحه من السجن، لكنْ لا أستطيعُ أنْ أتذكّر ما حدَثَ في القصّة. على أية حال، من الواضح، أنّ السيناريو كانَ مختلفاً أشدّ الإختلاف.

لقد وقعَ إختياري على تلك القصّة لوجودِ شخصيةٍ فيها، أدركتُ على الفور كيفَ أجعلها مهيأةً لتناسبَ يوريك ستور، الذي كنتُ قد إلتقيته أثناءَ عملي في فيلم «الندبة». رأيتُ بأنّ عليّ أنْ أكتُبَ فيلماً له، لأنّه جيد. لقد كانَ عليّ قطعاً أنْ أصْنعَ فيلماً له خصيصاً، وبذا تمّ بالأساس عمل فيلم «الهدوء» ليوريك ستور. إنّها أفضلُ حالةٍ ممكنةٍ يمكنُ تصوّرها.

ليس لـ«الهدوء» أيّ صلةٍ بالسياسة. إنّه ببساطةٍ يروي قصّة رجلٍ يطلبُ النزر القليل ولا يستطيعُ الحصولَ عَليه. إنّه لا يستطيعُ الحصولَ حتى على ذلك [illegible] أنّ إضراباً ما يتمّ عرضه في مشهدٍ ما من الفيلم هو، بالطبع، السبب الذي يقفُ وراء عدم عرض الفيلم في بولندا لستِ أو سبعِ سنوات. كانت هذهِ هي المرّة الأولى التي يُعرَضُ فيها وجودُ

---

(1) كنتُ أفضّلُ إستخدام «عملٌ فنيّ من حُقبةٍ ماضية» ترجمةً لعبارة ***Period Piece***، وبقيتُ متردّداً حتّى اللحظة الأخيرة، ولا زلتُ مُقتنعاً بذلك! إذ إنّ ايس كل عمل فني أو أغنية ـ وفقاً لهذه العبارة ـ هو عمل أثريّ: للعبارة معنى أوسَع مما تُشير إليه كلمة ***Artifact***. إذ لا تَتضمّن الأولى بالضرورة أهمّيةً تاريخيّة، بل وربّما يبدو عملٌ جاد في فترة تأريخيّة ما، تافهاً وباعثاً على الضحك في فترة لاحقة. لكنّني إلتجأتُ، في النهاية، إلى إستخدام عبارة «قطعة أثريّة»، سعياً وراء شيءٍ من الجزالةِ، وإكتفيتُ بالتكفير عَن فعل إقتراف الخيانة بتوضيحٍ في هذا الهامش!!

شيءٍ شبيهٍ بإضرابٍ على الشاشة في بولندا، وربّما هي المرّة الأولى التي كانَ فيها يُعرضُ هذا في فيلمٍ روائيّ. لكنّه لم يكن قصّة إضرابٍ بأيّ شكلٍ من الأشكال. لم يكن للإضراب أدنى علاقةٍ به. إنّه فيلمٌ عن بلادنا، عن نظامنا حيثُ لا يمكنكَ الحصول على ما تريد، حتّى وإنْ كانَ كلُّ ما تُريده هو تلفاز وزوجة. ولم يكن يُريدُ هو شيئاً آخر ـ لم يكن يريدُ هذا العامل الشاب أيّ شيء.

55، 56. جيرزي ستور في فيلم الهدوء.

57. خلال البروفة: الهدوء.

الشخصيّة الرئيسيّة شابٌّ أُطلقَ سَراحهُ توّاً من السجن. رجلٌ حرٌّ، يعملُ في موقعٍ صغيرٍ للبناء. يتمّ جَلب السُجناء لتقديم العون. كانَ لدى دائرة التلفزيونَ (11) تحفّظات على هذا المشهد. كانَ نائب المدير العام لدائرة التلفزيون رجلاً لبيباً وداهية. أرسلَ في طلبي. كنتُ أعرفُ السبب. وإذ كنتُ أقترب من مبنى دائرة التلفزيون، لاحظتُ سجناءً ـ يرتدون زيّ السجناء، محاطينَ بحرسٍ يراقبونَهم بحذر ومُسلّحين ببنادق ـ يعملون بجدّ في خطوط سكك الترام. ذهبتُ إلى غرفة نائب المدير العام. قالَ بأنّ فيلم «الهدوء» أعجبَه كثيراً، وقد قدّم لي نقداً دقيقاً وفطناً للغاية عن الفيلم. كانَ حقّاً قد فهمَ كلّ شيء. لقد أعجبه الفيلم فعلاً. كنتُ أشعرُ مسروراً بلذةِ الإطراء وإنتظرتُ ما هو قادم ـ كنتُ أعلمُ بأنّي لَم أُستدعى للإستماع إلى مُجاملات. كنتُ مصيباً. نائب المدير العام كانَ يشعرُ بالأسف لإعلامي بأنّه ملزَمٌ بالإصرار على حذفِ بعض المشاهد من الفيلم. لم يكن يرى بأنّ هذا سيلحقُ ضرراً بالفيلم. بل على العكس، سيكونُ الفيلم أكثرُ إقتضاباً وإفصاحاً. من بين المشاهد التي أراد إزالتها، ذكرَ ذلك المَشهد الذي يظهر فيه سُجناءٌ في موقع للبناء. «لأنّه في بولندا..»، قال نائب المدير العام، «لا يَعملُ السجناءُ خارجَ السجون. الميثاق يحظر القيام بذلك...». هنا أشار إلى إسم الميثاق الدوليّ. طلبتُ منه أنْ يدنو من النافذة. فعلَ ذلك. سألتُه عمّا الذي يراه. «خطوط سكك الترام»، قال. «وعلى سكك الترام؟ منَ يَعمل هناك؟». نَظرَ بإمعان. «سُجناء»، قالَ بهدوء. «إنّهم هنا كلّ يوم». أبديتُ تعليقاً: «في تلك الحالة، فإنّ السجناء يعملونَ خارج السجن في بولندا». «بالتأكيد» قالَ، «وهذا بالضبط هو السبب الذي يحتّم عليك إزالة هذا المشهد».

ذلك تقريباً ما بدتْ عليه تلك المحادثات. ذلك كانَ ممتعاً للغاية. لقد أزلتُ مشهد السُجناء بالإضافة إلى بضع مشاهدٍ أخرى، لكنّ عدم عرض الفيلم إستمرّ سنواتٍ عدّة. أخيراً حينَ عُرِضَ، كانَ قد غدا قطعةً أثريّة. الأشياء تتغيّرُ بسرعةٍ في بولندا.

أربع عشرة سنةٍ مرّتْ منذُ مُحادثتي مع نائب المدير العام. في اليوم التالي، كنتُ مارّاً ببلدةٍ صغيرة. أبطأتُ السرعة بسبب أعمال صيانة الطرق. كما لو أنّه شيءٌ من سيناريو كريه، كانَ العُمّال يَرتَدونَ لباسَ السُجناء. حُرّاسٌ ببنادقٍ كانوا يقفون قريباً منهم. اليوم، من المَسموحِ لي أنْ أصنعَ فيلماً عن ذلك.

الفخّ

مهووس الكاميرا[1] (1979)

أعتقدُ بأنّني قمتُ بكتابةِ «**مهووس الكاميرا**» ليوريك ستور، أيضاً. كتبتُ من أجله «الهدوء» بلا ريب، لأنّني كنتُ قد إكتشفته توّاً. بينما كتبتُ «مهووس الكاميرا» عندما كانَ يوريك ذائعَ صيتٍ بحق، إثرَ نجاحه في فيلم «**الزعيم**» (12)، عقبَ فيلم «الهدوء».

كانَ يوجدُ مُمثّلون في «مهووس الكاميرا»، قاموا بتمثيل أدوارِ شخصياتٍ معيّنة، لكنْ وبَصرف النظر عن ذلك، فقد كانَ هنالكَ أشخاصٌ لَهم وجودٌ في الحياة الحقيقيّة، ولديهم أسماءٌ وهم يَظهرونَ بأسماءهم

(1) عادةً ما تُترجَم كلمة ***Buff*** إلى كلمة «هاوي». إلّا إنّني أرى، في الحقيقة، بأنّها أقرب إلى «**مهووس**» ـ بالمعنى اللامرضي للكملة ـ منها إلى «**هاوي**»، إذ إنّ هذه الكلمة تفترض هاوياً مُتحمّساً إلى حدّ الهوس.

هذهِ. كريستوف زانوسي مخرجُ أفلامٍ في الحياة الحقيقية، وهو يُشاركُ بينَ وقتٍ وآخر في «أمسياتٍ مع المخرج» (13)، في مدنٍ صغيرة. وفي فيلم «مهووس الكاميرا»، فإنّه مُخرجٌ سينمائيّ بنفس الطريقةِ بالضبط. يَصلُ لأمسيّةٍ برفقةِ المخرج في إحدى المدنِ الصغيرة. كانَ يوجدُ عددٌ كبيرٌ من الأمسيات مثل تلك في ما مضى. لازالَ يجري بعضٌ منها، بينَ حينٍ وآخر. (منذُ وقتٍ ليس بالبعيد، كنّا، أنا وبيسيفيتش (14)، في أمسيةٍ مُشابهة في ديرٍ ما في كراكوف. لقد أقيمَتْ من أجلِ شبّانٍ في كنيسةٍ بُعيدَ عرضِ فيلم «**الوصايا العشر**». كانَ يوجدُ حوالي ألفُ شخصٍ هناك. لم يتمكّنوا من الدخول وظلّوا واقفين في الشارع، في كلّ مكان. حتّى إنّهم قاموا بتركيبِ مكبراتٍ للصوت).

الشخصية الرئيسيّة في «مهووس الكاميرا» لديها نوعٌ من الإفتتان بالتصوير السينمائي، الأمر الذي يكتشفه خلال تصويرهِ فيلماً منزلياً عن إبنته حديثةِ الولادة، بإستخدام كاميرا فيلم 8 ملم. إنّه إفتتانٌ هاوٍ إلى أقصى الحدود، هذا الإفتتان. لم أَفتَتِنْ قطّ بالكاميرا على هذا النحو. في وقتٍ لاحق، صنعتُ أفلاماً لأنّ تلك كانت مهنتي، وكنتُ كسولاً جدّاً أو غبياً جدّاً أو كلا الأمرين على تغيير مهنتي في اللحظة المناسبة. إلى جانبِ ذلك، فإنّها في البدايةِ، قد بدَتْ لي مهنة جيّدة. أُدرِكُ الآن فقط كم هي شاقّة.

بالتالي فأنا لا أعتقدُ بأنّ فيلم «مهووس الكاميرا» هو إنعكاسٌ لمأزقِ السينما أو الحياة، بما إنّ السينما والحياة قادرانِ على التعايش. إنّهما قادرانِ على أن يكونا مُتصالِحين ـ أو على الأقلّ، يُمكنكَ بذلُ محاولةٍ للتوفيقِ بينهما. هذا صعبٌ بالتأكيد. لكنْ، من ناحيةٍ أخرى، أيّ شيءٍ

أسهل من ذلك؟. العمل في مصنعٍ للغزل والنسيج ليسَ أمراً أسهلَ على الإطلاق. تواجدُكَ الدائم برفقةِ عائلتكَ يمكنُ أن ينتهي بطريقةٍ سيئةٍ هوَ الآخَر، تماماً كما يُمكنُ لَتواجدك النادر مَعهم أنْ ينتهي.

إنّها في الحقيقةِ ليسَت مسألةَ سؤالٍ ـ أو مجرّدَ تساؤلٍ تَسهلُ الإجابة عليه ـ عن كم من الوقتِ نستطيعُ أنْ نكرّسَ لبعضنا البعض. الوقتُ والرعاية. ربّما بإمكانكَ تَخصيصُ إهتمامٍ أكبرٍ لعائلتكَ إنْ كنتَ تعملُ في مصنعٍ للغزلِ والنسيجِ، ممّا لو كنتَ تَعملُ في الحقل السينمائيّ. لكنْ إذ ذاك، لو كنتَ تعملُ في السينما، قد يكونُ إهتمامُكَ، الذي تُوليه لعائلتك، أشدّ إنفعالاً، أكثرَ صراحةً. لأنّك تَشعرُ ـ أنا أشعرُ ـ بالذنب إذ لا أمْنَحَهُم وقتاً وإهتماماً كافيين. لذا، حينَ أمتلكُ الوقت، فإنّي أكرّسهُ للشوؤن العائليّة وبحرصٍ إستثنائيّ. إنّني أقوم بتعويضِ الوقت الذي أقضيه وأنا بعيد، وبتعويضٍ إفتقادي لصبرٍ كافٍ، وذلك عبرَ جعلِ هذا الشعور بالذنب واقعاً ملموساً والعيشِ مع أسرتي. عندما يتسنّى لي قليلٌ من الوقت، أهبه بعاطفةٍ شديدةٍ جدّاً. وبذا، فأنا لا أعلمُ ما الأفضل في النهاية. أعتقدُ بأنّ كلا الحلّين ـ سواء أكانَ البقاء الدائم أم النادرِ منه، مع الأسرةِ ـ مُمكنَين، وبأنّ الحبَّ ممكنٌ في كليهما، تماماً كما إنّ عدمَ وجود الحبِّ ممكنٌ في الإثنينِ على حدّ سواء، وأنّ الوئامَ أمرٌ ممكنٌ في كليهما ـ شكلاً عامّاً من الوئام ـ ورضىً عامّاً بهذا المصير؛ وفي كلا الحلّينِ فإنّ النفورَ والكراهيةِ أمرانِ واردانِ.

لماذا يُتلِفُ فيليب، مهووس الكاميرا، الفيلم عند إقترابِ النهاية؟ ماذا يعني هذا؟ الشيء نفسه دائماً. يُتلِفُ ما قد أنجزَه. إنّه لا يستسلم لأنّه يُديرُ الكاميرا نَحوَهُ في النهاية. يُدرِكُ وحَسب بأنّه، كصانعِ أفلامٍ هاوٍ، قد وجدَ

58، 59. جيرزي ستور في مهووس الكاميرا.

نفسهُ في فخّ، وأنّه، بصناعتهِ أفلاماً ذا مقاصد صالحة، ربّما قد برهنَ على إنّها ذاتُ نفعٍ لأشخاصٍ سوفَ يَستخدمونَ الأفلام بمقاصدٍ شريرة.

هذا لم يحدُث معي. لم أتلِفُ في الواقع أيّ أفلامٍ على الإطلاق. لكنّي لو علمتُ بأنّهم سيصادرونَ فيلمي، في الليلةِ التي صوّرنا فيها تلك الخزائن أثناءَ العمل في فيلم «المحطّة»، لكنتُ قد فتحتُ، كفيليب بالضبط، الحاوياتِ وعرّضْتُ الفيلم للضوء قبل أنْ يتمكّنوا من وَضعِ يَدِهم عليه. من داعي الإحتياط لا غير، بحيث ما كانتْ ستكونَ هناك أدنى فرصةٍ لأنْ تَظهرَ الفتاة، التي أقدَمتْ على قَتلِ أمّها، فيه.

صُدفة أم قَدَر

صُدفةٌ عَميَاء (1981)

لا أدري لماذا لم يكن هناك أيّ وصفٍ حقيقيّ لبولندا خلال عقد السبعينات في الفنونِ الأخرى. لم يكن هنالكَ حتّى تمثيلٌ لائقٌ بها في الأدب، والأدب أسهلُ إنتاجاً من السينما. إنّه ليسَ خاضعاً للرقابة بنفسِ الدرجة، على الرغمِ من إحتمال خضوعِ كُتّابٍ فُرادى أو كتُبٍ بذاتها لها. غيرَ أنّ الأفلامَ قدّمتْ أفضلَ وصفٍ لبولندا في السبعينيات. في نهاية السبعينات، أدركتُ بأنّ هذا الوصف محدود، وبأنّنا قد وَصلنا هذهِ الحُدود، وأنْ ما من نقطةٍ في وَصْفِ هذا العالم أبعدُ من تلك.

نتيجةُ هذهِ السلسلة من الأفكار هي «**صُدفةٌ عمياء**»، الفيلم الذي لم يعد وصفاً للعالم الخارجيّ وإنّما للعالم الداخليّ. إنّه وصفٌ للقوى التي تعبثُ بمصائرنا، التي تَزجُّ بنا في طريقٍ أو أخرى.

أعتقدُ بأنّ عيوبَه الأساسيّة تكمنُ في السيناريو، وكما جرتْ العادة. أحبُّ الفكرة إلى يومنا هذا؛ إنّها غنيّة ومشوّقة. لا أعتقد وحسب بأنّه قد أُحْسِنَ إستخدامها، هذهِ الفكرة ذاتُ الثلاثِ نهاياتٍ ممكنةٍ ـ حيثُ إنّنا يومياً نُواجه، بشكلٍ دائم، خياراً ما يُمكنه أنْ يُنهي حياتنا بأكملها، والذي نكونُ، معَ ذلك، على جهلٍ به تماماً. نحنُ لا نعلمُ بحق أبداً أينَ يَقبعُ قدرنا. لا ندري ماذا تُخفي لنا الصُدفة في جُعبَتها. القدر بمعنى مكانٍ ما، رهطٍ إجتماعيّ، وظيفةٍ، أو العملِ الذي نُزاول. لدينا قدرٌ من الحرّيةِ أكثر من هذا بكثير على الصعيد العاطفي. على الصعيد الإجتماعيّ، نحنُ محكومون كثيراً بالصدفة؛ ثمّة أشياءٌ عَلينا القيام بها بكلّ بساطة، أو علينا أنْ نكون على ما نحنُ عليه. ذلك بسبب جِيناتِنا، بالتأكيد. كانتْ تلك هي الأفكار التي شَغِلتْ تفكيري أثناءَ قيامي بعمل فيلم «صدفة عمياء».

يتصرّف فيتَك، الشخصيّة الرئيسيّة، بإحتشامٍ لائقٍ في كلّ موقف. إنّه يتصرفُ بإحتشامٍ حتى حينَ ينضمّ إلى حفلة. في لحظةٍ ما، حينَ يلحَظُ بأنّه قد تمّ التلاعب بِهِ وأوصِلَ إلى مَوقفٍ يفرضُ عليه التصرّف مثلَ نذلٍ، فإنّه يتمرّد ويتصرّفُ بوقار.

60، 61. بوغوسلاف ليندة في صُدفة عمياء.

النهايةُ الثالثة هي النهايةُ التي تعني الكثير بالنسبةِ لي ـ هي تلك التي فيها تَنفجرُ الطائرة ـ لأنّه بشكلٍ أو بآخر، سَيكونُ ذلك هوَ مَصيرنا. ليسَ هناكَ من فرقٍ فيما لو حَدَثَ هذا في طائرةٍ أو في سرير، هذهِ مسألةٌ لا تَهم.

لم تَكنْ حالة الفيلم تسير بشكلٍ حسنٍ كفاية. لقد صَوّرتُ حوالي ثمانين بالمائة من مادّة الفيلم. أجريتُ عليها المونتاج وأدركتُ بأنّه ماضٍ في الإتجاه الخاطيء؛ كانَ رديء المستوى من كلا الناحيتين على حدٍّ سواء، من ناحية الطريقة التي كانَ يجري بها تصويرُهُ، ومن ناحية الطريقة التي من خلالها كانَ يتمّ التعبير عن فكرة النهايات الثلاثة المستقلّة بذاتها. كانَتْ آليّةً. كانتْ قد أُقحمتْ في الفيلم ولم تُعطِ الإنطباعَ عن إنّها تشكّلُ جزءاً عضوياً بالنسبة للكلّ. لذا أوقفتُ التصوير، وأخذتُ إستراحةً لشهرينِ أو ثلاثة. ثمّ أعدتُ تصويرَ ما يقارب نصف المادّة، بالإضافة إلى عشرين بالمائة من مادّة جديدةٍ كنتُ بحاجةٍ إليها. وطرأ تحسّن جدير بالإعتبار.

غالباً ما عملتُ بهذهِ الطريقة ـ ولا زلتُ أحبّ القيام بهذا ـ أيّ أنْ أوقفَ التصوير في لحظةٍ ما، وأمنحَ نفسي هامشاً محدّداً من الحريّة كي أستطيع التحقق، في غرفة المونتاج وعلى شاشة العرض، من كيفية عملِ مُختلفِ العناصر مع بعضها البعض. هنا، في الغرب، من الصعب العمل بهذهِ الطريقة، لأنّ وراءَ كلّ مشروعٍ ثمّة الكثير من المال، ومن بالغِ الصعوبةِ العبث بهذا المال. كانَ أمراً سهلاً في بولندا، في ذلك الوقت، لأنّ المال لم يكن عائداً إلى أحدٍ ما، مع أنّه كانَ عليكَ أنْ تحرصَ على عدم جَعلِ الأفلام باهضةَ التكاليفِ جداً، أو مُسرفةً فيما لا ضرورةَ له. كنتُ دائمَ الحذر فيما يخصّ هذا. إنّما كانَ للمرء أنْ يعبثَ بالمال. كانَ يُمكنُ له التلاعب به. وغالباً ما قمتُ بذلك.

الفايروس الشيوعيّ

يومُ عملٍ قصير (1981)

كتبتُ ذاتَ مرّةٍ سيناريوهاً لأحدِ أفلامي مع هانيا كرالّ، صديقةٌ رائعةٌ لي. لقد كانَ فيلماً يستندُ على أحدِ تقاريرها، إسمه «**يومُ عملٍ قصير**». فيلمٌ فظيع. لقد أفسدتُه بالكامل، لكنْ كانَ من الرائعِ أنْ نكتبَهُ معاً. إنّه مما يمكنُ أنْ تدعوه فيلماً سياسيّاً نموذجياً: فيلمٌ إبنُ لحظتهِ، ولربّما، بعرضهِ في ذلك الوقت، قد إرتبطَ بدلالةٍ ما، إنّما ليس بالضرورة. الواقع يتغيّر والناس لم يعودوا يكترثونَ بهِ بعد الآن. ينسونَ أنْ حَدَثَ وكانَ لَه وجودٌ يوماً من الأيّام. إنّهم لا يتذكرونَ ما كانَ يبدو عَليه. لا يتذكرونَ لماذا كانَ مُؤلماً للغايّة. بدلاً من ذلك، يحاولونَ تذكر كلّ ما كانَ مُبهجاً في ذلك الواقع. وهذا، على الأرجح، هو السبب الذي يُفسرُ وجودَ هذا الحنين اللامفصوحِ عنه ـ والذي ربّما لَنْ يُفصحُ عنه أحد ـ إلى الأزمنة الماضية، في جميع البلدان الشيوعيّة، رغمَ أنّها كانتْ أزماناً عصيبة. الناس يمزحونَ دائماً: «عودي يا كومونة. عودي يا كومونة»، في بولندا، في بلغاريا، في روسيا، في كلّ مكان. الناس يَتذكرونَ الأشياء الحسنةَ فقط. الخياراتُ كانتْ بسيطةً جدّاً. كنتَ تعرف مَن هو إلى جانبِك ومن هو عدوّك. كنتَ تعرفُ أنّ بمستطاعكَ توجيه اللوم إلى شخصٍ ما، وهو شخصٌ مذنب ـ وقد كانَ بالفعلِ مذنباً. النظام وأولئكَ الذينَ عملوا لصالحه، كانوا مُذنبين لإرتكابهم شيء ما، هذا مؤكد. كانَ من السهل تحميلهم اللومَ. كانَت لديهم بطاقاتُ عضويّةٍ خاصّة بهم، هوياتُ إنتسابٍ خاصّة بهم، الوانُ أربطةِ عنقٍ خاصّة بهم، وكانَ الأمر برمّتهِ في غاية البساطة. ذلك إختفى الآن. كلّ شيءٍ أصبحَ معقدٌ تماماً. يضافُ إلى هذا حنينٌ إلى أزمنةٍ يومَ كنّا

أكثرَ شباباً، أكثرُ حيويّةً، وأكثر أملاً. وهذهِ هي طبيعةُ الحال. يَنطبِقُ الأمر نفسه تحديداً على المَوضوع قيدِ النظَر.

«**يومُ عملٍ قصير**» فيلمٌ روائيّ للعرضِ التلفزيونيّ، مُصوَّرٌ على فيلم 35 ملم لأنّهم إعتزموا عرضَه أيضاً في دور السينما. لم يُعرَض إلى يومنا هذا ـ لحُسنِ الحظّ. بدايةً، تمّ إيقافه من قبل الرقابة. لقد تمكّنتُ من عَمَلِ «صُدفةٌ عمياء» و«يومُ عملٍ قصير» بظرفِ جدولٍ زمنيٍّ واحدٍ لخُطّةِ الإنتاج، ومن الإنتهاء من كليهما في 31 كانون الأوّل.

أظنّ بأنّ الفيلم لم ينجحْ لأنّنا في السيناريو لم نحاولْ جاهداً بما يكفي لفهمِ الشخصيّة الرئيسية. إنّه فيلمٌ نقديّ يدورُ حولَ أمين سرّ الحزب، مبنيٌّ على أحداثٍ جرَتْ في بولندا. إنطَلَقَتْ أعمالُ عنفٍ وإضراباتٌ في بولندا عام 1976 بسبب إرتفاع الأسعار، وفي مدينةٍ، كبيرةٍ إلى حدٍّ كبير، تَبعدُ عن وارسو 100 كيلومتر، إنْدَلَعتْ تظاهرةٌ كبيرة. إنتهتْ التظاهرة بإشعالِ الناسُ النيرانَ في مقرّات اللجانِ المحلّية للحزب، وفرّ أمين السرّ من المبنى هارباً، في اللحظة الأخيرةِ تقريباً. لقد كانَ يحاولُ الصمود حتّى النهاية، لكنْ حينَ بدأ الأثاث يَغدو ساخناً، فإنّ الشرطة، وبمساعدةٍ من مُخبريهم، تمكّنتْ بطريقةٍ أو بأخرى من إخراجه. وإلاّ، لكانَ أعدِمَ على الأرجح من دونِ محاكمةٍ.

وقد حاولتُ أنْ أصنعَ فيلماً عن أمين سرّ الحزبِ هذا. كانَ التقرير الأصليّ يُدعى «**مشاهدة من نافذةٍ في الطابق الأوّل**» لأنّ مكتبَهُ كانَ في الطابق الأوّل. ثمّ لاحقاً، سُميَ الفيلم «يوم عملٍ قصير» لأنّه في ذلكَ اليوم عَمِلَ ساعاتٍ أقلّ من المُعتاد. كانَ عليهِ أنْ يَخرجَ من المكان حوالي الساعة الثانيّة.

لقد نَصَبْتُ لنفسيَ فخّاً، إذ لَم يكن أمراً وارداً في بولندا ذلك الحين ـ وحتّى أكثرُ من ذلك في الوقت الحاضر ـ على الإطلاق، وجودُ عامّةٍ راغبةٍ بأنْ تَفهم أمين سرّ ما في الحزب. لطالما كانَ يُنظَرُ إلى أمين سرّ الحزب على إنّه شخصٌ ينتمي إلى السلطات؛ شخصٌ معتوهٌ في العادة. أمينُ سرّ الحزب هذا بالتحديد لم يكن من النوعِ المعتوهِ كثيراً، وكنتُ أصنعُ فيلماً نقديّاً عنه. لكنّي كنتُ في فخٍّ مُبتدَعٍ من قِبَلِ الرأي العام الذي لا يَرحم. لم أكن أريدُ الحفرَ والتنقيب عميقاً في قلبِ أمينِ السرّ أو روحه، وكنتُ أشعرُ ببعضِ الحرجِ من فعلِ ذلك؛ قلبُ كاهنٍ أو قلبُ إمرأةٍ شابّة.. ربّما، لكنْ قلبُ أمينِ سِرٍّ للحزب؟ كلا، ما كانَ ذلك سيكون لطيفاً. وبالتالي، شئنا أم أبينا، فإنّ الشخصيّة تخطيطيّةً وسطحيّة بعض الشيء. لم يكن في المُستطاع إستغلاله بعمقٍ أكبر بسبب هذهِ المصيدة السياسيّة. في الوقتِ الحاضر، لن يكونَ من المُستحيلِ كليّاً إنتاجُ فيلمٍ عن أمين سرٍ للحزب ـ وبأيّ عُمقٍ كان.

كلّ شخصٍ من أيّام الفترةِ الشيوعيّة تلك يقومُ الآن بكتابةِ سيرةٍ ذاتيّةٍ أو يَسمحِ بإجراءِ مقابلاتٍ معه. توجدُ هنالكَ كتبٌ في كلّ مكان. سياسيّون، فنّانون، وشخصياتٌ تلفزيونيّة مشهورةٌ، يكتبونَ جميعهم عَن كم كانوا رائعين. لم تعدْ تدري قَط بعد اليوم مَن ذا الذي كانَ سيئاً. لا يُمكِنُكَ العثور على مقابلةٍ واحدة أو قراءة كتابٍ واحد يُقرُّ فيه شخصٌ ما بإرتكابهِ أدنى قدرٍ من الذنب. الكلّ بريء. السياسيون أبرياء، الفنّانون أبرياء. حينما تُعبّر عن نفسك علانيةً تحتَ أيةِ ظروف، فأنتَ دائماً في جانبِ الحق من وجهةِ نظرك. لكنّه أمرٌ يختلفُ كلّ الإختلاف، ما

62. خلال البروفة: يوم عمل قصير.

إذا كانَ لَكَ أنْ تجلسَ أمام مرآةٍ أم أنْ تواجه نفسكَ، وتَعترفَ بأخطاءٍ شتّى إرتكبتها في حياتك. لكنّني لَم أرَ حتّى الآن قط أيّ شخصٍ يكتبُ علانيّةً عن إنّ أمراً ما كانَ خطأه هوَ، عن إنّه قد فعلَ شيئاً أحمقاً أو غيرَ ناجعٍ.

تظهرُ حواراتٌ متنوّعة في الصحف والكتب ومن على شاشة التلفاز، مع أناسٍ، تَخالُهم، كانوا مسؤولين عن تلكم الأربعينَ سنةٍ أو عن عددٍ كبيرٍ على الأقل من تلك السنواتِ الأربعين من الشيوعيّة. لا أحد يقول: «أنا مُذنب»؛ «كنتُ السبب في..»؛ «بسبب عدم أهلّيتي، بسبب حماقتي، بسبب عَجزي، حَدثَ كيت وكيت». كلا، على العكس. كلّ شخصٍ يقول: «أنقذتُ هذا»؛ «بفضلي، نجَحنا في...». بالنتيجة، لا أحد يعلم

أينَ هم الأشخاص الذين كانوا مذنبينَ بأيّ شكلٍ من الأشكال. أين هم الناس الذينَ يقولون: «نعم، إنّه أنا. أنا هو الشخص الذي تسبّبَ بشيءٍ من الظلم، والألم، والفقر»؟. لا يوجدُ أناسٌ من هذا النوع. علاوةً على إنّ هذا هو السبب الذي يقفُ وراء كتابتهم للكتب، بالتأكيد، ليبرّروا أنفسَهم. سيكونُ من المشوّق معرفة ما إذا كانوا يكتبونَ من أجلِ تبريرِ أنفسِهم في أعينِ الناس الآخرين أم في أعينِهم هم. هذهِ هي المسألة التي دائماً أثارتْ بالفعل فيّ إهتماماً. لكنّنا لن نعرفَ ذلك أبداً. إنّه تساؤل أساسيّ عن الشرّ. أينَ يكمنُ الشرّ، في جوهرِه؟ أينَ يكونُ، إنْ لم يكن فينا؟ لأنّه ليسَ فِينا. الشرّ موجودٌ في الآخرين. دائماً.

لستُ متأكداً ما لو كانَ هؤلاء الناس يكذبون. هذا ما كانَتْ عليه الحال، وفقاً لوجهة نظرِهم. أو لربّما هم يرونَ فحسب بأنّها كانَتْ كذلك. لعلّ ذاكرتهم لا تسلّطُ الضوء إلّا على تلك الشظايا والأفعال والمواقف التي حاولوا فيها، بشكلٍ ما، أنْ يُصبحوا أفضل أو أكثر وقاراً من الآخرين. وهذهِ هي مشكلة النسبيّة. هل توجدُ معاييرٌ مطلقة؟ تلك هي الإشكاليّة في وقتنا الحاضر، لأنّ كلّ شيء يُصبح نسبياً جدّاً، أليس كذلك؟

اليوم، وبعيونِ الرأيّ الشعبي في بولندا، جميعُ ناشطي الحزب هم ببساطةٍ عبارة عن زمرةٍ من السرّاق، النصّابين، الأشخاصِ سيئيّ النوايا. لم يكن الأمرُ كذلك. إنّه رأيٌّ عادلٌ فيما يخصّ البعض منهم، بالطبع، لكنْ ليس جميعهم. مثل الكلّ، يتألّفُ الشيوعيون من أشخاصٍ أذكياء وآخرينَ أغبياء، من أشخاصٍ كسالى ومجدّين، من أشخاصٍ ذوي نوايا حسنة وأولئكَ ذوي أخرى سيئة. حتّى بين الشيوعيين كانَ يوجدُ أناسٌ لديهم نوايا طيّبة. ليسَ صحيحاً بأنّهم جميعهم كانوا سَيئين.

لذا فقد كانَ من المستحيلِ عمل فيلم كهذا في حينها، وهو أمرٌ مستحيلٌ الآن أيضاً. وعلى الأرجح، فإنّ خطأ الفيلم أو إخفاقي أنا، لأكونَ أكثر دقّة، يَكمنُ في حقيقة عدم أخذي، بالكامل، وجود شِرْكٍ كهذا في الحُسبان. لقد صنعتُ فيلماً لا جدوى منه. إنّه فيلمٌ مملّ، سيء الإخراج، وسيء الأداء.

أردتُ أنْ أعطي فيليبسكي دوَر الشخصيةِ الرئيسيّة، وكانَ من المرجح أنْ يكونَ الفيلم أفضل، لكنّني كنتُ خائفاً منه. كنتُ خائفاً من العمل معه وحسب. فيليبسكي ممثّلٌ ـ أصبحَ مخرجاً فيما بعد ـ وهو معروفٌ جدّاً في بولندا لغطرستِه؛ وثقتِه السليطةِ بالنفس؛ وشعورِهِ بالتعالي. كانَ ذائعَ صيتٍ في بولندا لتصريحاتِه المعاديّة للساميّة، وتصلّبِهِ الشديد بالرأي في هذا الموضوع. لقد قدّمَ عدداً كبيراً جدّاً من العروض المسرحيّة المعادية للسامية آنذاك. لكنّه كانَ ممثّلاً جيداً جدّاً، وذا شخصيّة قويّة. وكانَ يجبُ أنْ يلعَبَ دورَ أمينِ سرّ الحزب. لو كنتُ قد أعطيته الدور، لكانَ الفيلم سيكونُ على صورةٍ أفضل ربّما، لأنّي كنتُ سأضطرّ للشجارِ معه طوالَ الوقت. وكنتُ سأضطرّ للخوفِ منه طيلة الوقت إذ أنّني كنتُ أخشاهُ كإنسان. لقد كانَ يكرهني فحسب. تماماً كما كانَ يكرهُ الآخرين جميعاً. لم أكنْ أحبّهُ أنا كذلك، يجبُ أنْ أقولَ ـ كشخصٍ بالتأكيد، رغمَ إنّه، بلا أدنى شكّ، كانَ ممثّلاً متألقاً.

طُرِحَ الفيلم جانباً من قبل الرقابة عام 1981. لم يكن مسموحاً بعرضِ شيءٍ مماثل على شاشة التلفزيون. لا أستطيعُ أنْ أتذكّر فيما إذا كانتْ دائرة التلفزيون قد أنهتْ الترتيبات المتعلّقة بديونها المستحقة مع دار الإنتاج. لقد كانتْ مشكلةً ماليةً ضخمة بالنسبة لدار الإنتاج. لكنّني أعتقد بأنّهم سَوّوا مسألة الحسابات.

أنهيتُ تحرير فيلميّ «يوم عملٍ قصير» و«صُدفة عمياء» قبيل إصدار الأحكام العرفية في كانون الأول من عام 1981. شتاءٌ قاسٍ كانَ قد بدأ في تشرين الثاني، وقَبلَ شهرٍ أو شهرٍ ونصف من الحُكم العُرفيّ، بدأ الطقس يُصبحُ بارداً حدّ اللعنة. كانَ الطقس شديد البرودة في غرفة المونتاج. إلتمستُ من الشخص الذي كانَ يُمثّلُ حركة تضامن النقابيّة العماليّة في أستوديوهنا، الواقعِ في فيتفورنيا، أنْ يعتني بمسألة التدفئة لأنّني كنتُ أرى بأنّ هذا هو دور النقابة. إذا كنتَ تَشعرُ بالبرد في غرفةٍ ما، لأنّ أجهزة التدفئة لا تَعمل، فسيكون من واجبِ النقابة عندئذ أنْ تَجدَ مَن يُصلحها أو أنْ تَبعثَ شخصاً ما لشراءِ مدافيء كهربائيّة والقيامِ بنصبها في غرفةِ المونتاجِ، لأنّ أناساً يتجمّدونَ من البردِ مدّةَ إثنتي عشرةَ ساعة في اليوم. لكنّه أخبرني بأنّ حركة تضامن لديها أشياء أكثر أهمّية لتقلق بشأنها. وتلك هي اللحظة التي أدركتُ فيها بأنّ هذا لم يكن المكانَ المناسب لي.

هذا بعيد كلّ البعد عن حقيقة ما يعتريني من شكوكٍ خطيرةٍ بخصوص ما إذا كانَتْ النقابة العمّالية تمثّلُ الحلّ الأفضل بالنسبة للفنانين. لا أعتقدُ بأنّها كذلك. أظنّ بأنّ نقابة العمّال هي حلّ سيء فوق العادة للفنانين ولعمومِ الصناعة التي تتصلّ بالفن والثقافة وثيقَ الصلة. إنّها حلٌّ كارثيّ. إنّ الأمرَ ينتهي دائماً بعمّالِ نظافةٍ يُديرون المكتبة لا أمناء مكتبات، لأنّ هنالك المزيد منهم. وليسَ المخرجون أو المنتجون أو المصورون من يقودُ صناعة السينما، بل تقنيون، كهربائيون، سوّاقٌ، وماشابه. أعتقدُ بأنّ نقابة العمّال هي على النقيض من طبيعة الفنان، طبيعته هي خلقُ شيءٍ أصيل وفريد، وهو، في جوهره، ما ينبغي للفن أنْ يَكونه. إنّها على النقيض من تلك الطبيعة لأنّ الأشخاص الذينَ يُديرون نقابات العمّال يَقصدونَ

هدفاً هو على النقيض تماماً، إنّهم يهدفونَ إلى إعادةٍ مستمرّة لنفس الأشياء لأنّ ذلك أسهل الأمور. النقابيون أناسٌ لطفاء جدّاً. ليسَ لديّ أيّ شيءٍ ضدّهم. على العكس، أنا أحبّ وأحترم كلّ هؤلاء الأشخاص، لكنّي لا أفهم لماذا ينبغي لهم أنْ يحكمونَني. لا يمكنني أنْ أقبل بهذا.

لقد أدركتُ أنّ هذهِ كانتْ، ببساطةٍ، عملية كذبٍ ونصبٍ جديدة. ماذا يعني هذا، نصب؟ هذهِ كلمة خاطئةٌ طبعاً. إنّها ليست عمليةَ نصب. لقد كانَت هنالك بالتأكيد أعدادٌ ضخمةٌ جدّاً من النوايا الحسنة، هذا واضح. لكنّه أمرٌ يجعلني أشعرُ بالضيق ما لو تحدّثتَ عن نقابةِ عمّالٍ ما (لأنّ حركة تضامن كانت نقابة عمّال)، فيما أنتَ، في الحقيقة، تهدفُ إلى شيء آخر. وكانَ هذا جليّاً جدّاً. هم بالطبع لم يكونوا قادرينَ آنذاك على القول بأنّهم يسعونَ إلى غايةٍ مختلفة، لأنّ كلّ شيء كانَ سينهار. لكنْ لم يكن بإستطاعتي فعلاً أنْ أرى نفسي تعيشُ الكذبةُ التي تكمن في أصل كلّ هذا الذي يَحدث. لقد سحبتُ نفسي بعيداً بسرعةٍ شديدة بعد ذلك. ثمّ، وبفعلِ الحكم العرفيّ، دخلتُ في سباتٍ دائم. لمدّةِ خمسةِ أشهرٍ تقريباً، نصف عام.

في مُستهلّ الأحكام العرفيّة، كنتُ أظنّ بأنّني مستعدٌّ أيضاً للجوء إلى تدابيرٍ مختلفة. ليس من خلال الإستعانة بكاميرا، ولكنْ، على سبيل المثال، بالإستعانةِ ببندقيّة، بقنبلةٍ يدويّة أو بشيءٍ مماثل. لكنْ إتّضحَ أنْ ما من أحد في بولندا كانَ على إستعدادٍ لفعل ذلك. ما من أحدٍ في بولندا كانَ يُريدُ الموت. ما من أحدٍ في بولندا باتَ يُريدُ الموت من أجل ما يُسمّى قضيةٌ عادلة. أصبحَ هذا واضحاً، بدرجةٍ ما، بداية عام 1982.

حاولتُ أنْ أكون سائقَ سيارةِ أجرة، لأنّ الشيء الوحيد الذي أستطيع

القيام به، بإستثناء السينما، هو قيادة سيارة. لكنْ تبيّنَ بأنّني قد كنتُ أعاني من قصر نظر شديد، وبأنّي لم أحتفظْ برخصةِ القيادة لأمدٍ كاف. لقد كانَ على المرء الإحتفاظ بها مدّة عشرين عام أو ما يقارب. لم تكن قادراً على العمل في مجال مهنتي خلال فترة الحكم العسكريّ، ولا أحد عوّلَ على كونه قادراً على العمل. لكن بعدَ مرورِ شيءٍ من الوقتٍ، طبعاً، فقد بدأنا فعلاً نحاول عملَ شيءٍ.

كانَ الحكم العرفيّ بكامله دراميتكيّاً جدّاً، لكنّه يبدو مُضحكاً الآن. لقد كانَ مضحكاً، في الحقيقة، إلاّ إنّه من منظورِ تلك الأوقات، كانَ يبدو دراماتيكياً. كنتُ أعتقد بأنّه شيءٌ لن يُسامحَ الناسُ عليه وحسب السلطاتِ أبداً، وبأنّ الناس سيقدمونَ على فعل شيء حياله. لقد بدأتُ على الفور بتوقيع عرائضٍ وكُتبٍ تُعارضُ الحكم العرفيّ. كانَ من الصعب جدّاً على زوجتي تقبّلَ الأمر، لأنّها كانت ترى بأنّي مسؤولٌ عنها، مسؤولٌ عن طفلنا. وقد كانت محقة. لكنّني في الوقت نفسه، كنتُ أرى نفسي مسؤولاً عن شيءٍ أكثر من هذا. حسناً، ذلك، على وجه الدقة، مثالٌ عن موقفٍ لا يُمكنكَ فيهِ إتخاذَ الخيار الصائب. إنْ إتخذتَ الخيار الصائب من وجهة النظر الإجتماعيّة، فأنتَ تقومُ بالإختيار الخاطيء من وجهة نظر العائلة. عليكَ دائماً أنْ تبحث عمّا هو أقلّ شرّاً. المسألة الأقلّ شرّاً هي ذهابي إلى السرير والنوم، مثل دبّ.

لذا، لم يرغبوا بعرض فيلم «يوم عملٍ قصير» لعدّة سنوات. الآن يرغبون بشدّة في عرضه. لكنّني ضدّ ذلك الآن. أنا أمارسُ عليه عمل الرقابة، إن صحّ القول. إنّي أسعى إلى عدم السماح لهم بعرضه، إذ أعلمُ على أيّ درجةٍ من السوء هو. ثمّة سبب آخر أيضاً. الآن، وحيثُ ما عادَتْ الشيوعيّة موجودة

رسميّاً، فيما لا يزال يتم تقليد الشيوعيينَ مَناصباً في كلّ مكان وحيثُ تستمرّ خططٌ لا نهاية لها من أجل الإبتعاد عن الشيوعيّة وإقصاءِ الشيوعيين خارجَ جسدِ السياسة، إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ عن مَواقع النفوذ، يبدو لي أنّ من البغيضِ للغاية، القيامُ بركلِ أحدٍ ما، لم يَعد مَوجوداً هناكَ فعليّاً. يبدو هذا كريهٌ أخلاقيّاً. بكلّ بساطةٍ، أنا لا أريد فعل ذلك. تلك أسبابٌ كافيةٌ للسعيّ والحيلولةِ دونَ عرضِ الفيلم؛ لكنّهم ما زالوا يريدونَ عرضه. ما زالوا مستمّرين في البحثِ عن دليلٍ يُثبتُ إلى أيّ مدىً كانَ الشيوعيونَ سيئين. و«يومُ عملٍ قصير» هو بالطبع دليلٌ على هذا. هذا صحيح.

لقد ظهَرَتْ مشكلة الملفاتْ الشيوعيّة الآن في بولندا ـ مَن كانَ عميلاً للـ«يو بي» (15) ومن لم يَكن، من كانَ عضواً في الـ«أس بي» (16) ومن لم يكن. كم من السهل قول، اللعنة عليكم جَميعاً أيّها العملاء السرّيون، وأنتم الآخرون جميعاً إمضوا بسلام، والآن سنقومُ بمجردِ تقسيمكم إلى فئتينِ: الطالحونَ منكم والصالحون. كم بسيطٌ. لكن فكّر في الأشخاص الذين سَقطوا في المصيدة آنذاك ولم يستطيعوا التصرف بطريقةٍ أخرى وحسب. مؤخراً، قرأتُ رسالةً من رجلٍ من هذا النوع. رجلٌ إعتياديّ لَيسَ ولن يكون على أيةِ قائمةٍ، لأنّه، لا أدري، ربّما حلاّق أو كاتبٌ في دائرةٍ ما أو هو ببساطةٍ يَعمل كعامل ويقوم بتفريغِ حمولةِ عرباتِ السكك الحديديّة. لقد كتبَ إلى صحيفةٍ ما يقول بأنّه كانَ قد أجبِرَ على فعل ما قد فَعلَه، وأنّه لم يكن أمامَه خيار آخر، ولم يكن له من مفرّ على الإطلاق. لم يدلي مطلقاً بأيةِ معلوماتٍ للـ«يو بي»، لم يتحدّث بالحقيقةِ أبداً. على العكس، إنّه حتّى يُشير إلى أنّه قد أعطى الشرطةَ معلوماتٍ زائفة وذلك لجعلهم يُبدّدون طاقاتهم في تقويضِ تنظيماتٍ سرّيةٍ لا وجودَ لها. رجلٌ

إعتياديٌ بسيط كتبَ: بالتالي، ما الذي سيحدثُ لي؟ هل أنا واحدٌ من الرجال السيئين؟ لم أتسبّبَ بأيّ أذىً على الإطلاق. لم أبلّغ بتاتاً عن أي شخص. لم أدلي مُطلقاً بمعلوماتٍ كانتْ ستؤذي أحداً ما ربّما. صحيحٌ بأنّي وقّعتُ على لائحةٍ في الـ«يو بي». لذا ما الذي سيحدُثُ لي؟ هل هي خطيئةٌ أنّ يكونَ ذلك الرجل قد وقّع إسمَه على سجلِ العملاء في الـ«يو بي»، إنْ لم يكن قد تسبّبَ بأيّ أذى؟ وماذا عن الأشخاص الذينَ لم يوقّعوا أيّ لائحةٍ من لوائحِ الوكلاء في الـ«يو بي»، لكنّهم كانوا مُخبرين؟ ماذا عن أولئكَ الأشخاص الذينَ لم يوقّعوا ابداً، ولم يكونوا عملاءً، ولم يتقاضوا أيّ مبلغٍ من المال، إنّما خانوا رفاقهم؟ ما الذي يمكنُ أنْ يكونَ أسوء من ذلك؟ ما هو حجمُ هذهِ الخطيئة؟ سأفكرُ مرّتين بالتأكيد قبلَ أنْ أصدرَ حكماً في قضيةٍ كهذه، إذ ليسَتْ هنالك، نظراً للحدود التي تُقيّدُ معرفتنا وللنقص الذي يتخلّله فهمنا، من طريقةٍ تمكننا من إستنتاجِ حجم الخطيئة الفعليّ أو ثقلها، من وسيلةٍ تُمكنّنا من إستنتاجِ مَدى الشعورِ بالذنب.

الناسُ في بولندا يعشقونَ إبداء الحكم حتّى العبادة. إنّهم يُحبّونَ أنْ ينتقدوا، أنْ يُصنّفوا أولئكَ الذينَ يعرفونَهم بل وحتّى أولئك الذينَ لا يَعرفونْ، وأنْ يَسِمُونَهم بأوصافٍ لا تليق. وأتساءلُ أنا دائماً، مَعذرةً، لكنْ من يُطلقُ أحكاماً أخلاقيّة؟ منَ ينتقد؟ ما الذي يجعل منه أو منها قاضياً/ قاضيةً أفضل منّي؟ لماذا يقومانِ، هو أو هي، بالإنتقاد؟ كيفَ يكونُ هو أو تكونَ هي على علمٍ بالحقيقة الحَق؟. أكرهُ حقّاً هذهِ الخصيصة في البولنديين، والمرتبطة في كثيرٍ من الأحيان، مع الأسف، بَمقتهم لمَن هم أفضلُ حالاً مما هُم فيه بقليل.

أنا حذرٌ جدّاً فيما يخصّ الحكم على الناس، رغمَ قيامي بذلك في

بعض الأحيان طبعاً. لكنْ أعتقدُ بأنّني أفعلُ ذلك على مستوىً شخصيّ وسريّ عوضاً عن القيام به على مُستوى إجتماعيّ ومُعلنْ. أندهشُ دائماً من الطريقةِ التي يستطيعُ بها الناس إلقاء الألقابِ والأحكامِ هنا وهناك بكلّ سهولة. كلّ فردٍ طبعاً خاضعٌ للمحاكمة، وهذا أمرٌ طبيعيّ. إلاّ إنّ هذا المقت غيرُ الإعتياديّ لمن يعيشُ إلى جوارِنا هو خصّيصةٌ وطنيّة في البولنديين. يمكنكَ ملاحظتها في الطُرقات والمحال. ما من أحدٍ مهذّب مع أحد. لا أحد يقول «من فضلك» أو «شكراً لك». بإمكانكَ ملاحظةُ ذلك وأنتَ تقود، بإمكانكَ ملاحظةُ ذلك في كلّ ناحية. إنّها خصيصة الأنانيين الذين لا يمكنهم التوصلُ إلى تفاهمٍ مع الآخرين. أنا أنانيٌّ ايضاً، بكل تأكيد. لا أدري، ربما هي مسألةُ تربيةٍ أو مجموعةٍ من القيم، لكنّني أؤمنُ بأنّ من اللازمِ كبح قدر مُعيّن من الخصومةِ أو العدوانية تجاه الآخرين من الناس. عليكَ أنْ تحاولَ كبحه أو أن تستبقيه لنفسك. إنّ لمن الشائعِ، على غير العادةِ، في بولندا أنْ يُقالَ لكَ أنّ شخصاً ما هو عميلٌ سرّي، إبنُ عاهرةٍ، شيوعيّ، أو محتال.

يوجدُ شعورٌ عام بالحزن هناك، متأتٍّ من حقيقة أنّ الآمال كانت تُحطّمُ مراراً وتكراراً. مراتٍ عديدة جدّاً، كانتْ الشعلةُ التي رأتْ النور، تُطفأُ عن طريقِ شخصٍ ما، بواسطةِ خطبٍ ما، أو من قبَلِ التاريخ. لا أعتقدُ بأنّها مسألة بضع سنواتٍ ماضيّة فقط. أعتقدُ أنّها مسألةُ قرون. ولو تفحصتَ الأدب البولندي الكلاسيكيّ، فستجدُ الثيمةَ نفسها في كلّ مكان؛ سوفَ يُغرقُ بولنديون عن بمحضّ إرادتهم وبسهولةٍ تامّة بولنديّاً آخراً في قدحٍ من الماء[1].

(1) مثل إصطلاحي يُراد به: «تعكير مزاج الآخرين، وجعلهم قلقين حيال ما لا يستحق القلق والإهتمام».

هنالكَ أشياءٌ أيضاً تذهلني بصفاقتها السمجة ـ مثل تقّلبات، الرأي حولَ الوضع الراهن. هذا أمرٌ مرتبطٌ في المقام الأوّل بالسياسيين في الوقت الحاضر. لكنّه يُفاجئني في أناسٍ لا يعملونَ في الحقل السياسيّ. يوجدُ الآن أشخاصٌ في بولندا يشغلونَ مناصبَ رفيعة المستوى جدّاً، قبلوا ما قد عرضته الحكومة السابقة عليهم. لقد قبلوا الوظائف، والسُلطة أيضاً.

كانَ هنالكَ رجلٌ يُدعى فالديمار سويرغون، وخلال الحكم العسكريّ جعلوا منه وزيراً للثقافة (17). كانَ شاباً، وسياسياً موهوباً، ودَمثاً أيضاً، رغم أنّه كانَ مُرعب الهَيئة. لقد إلتقيتُ به مرّتين على ما أعتقد. كانَ دائماً يَعَرضُ عليّ شراباً في البداية. عندما كنتُ أخبرهُ بأنّني أقود سيارة، فإنّه يقولُ أنّ سائقاً سيتبعني وإذا دعتْ الحاجة فسيتولّى تسوية الأمر مع الشرطة. لَم يكن أمراً ذا أهمّية. لذا طلبتُ أنْ لا يتوجّب على سائق أنْ يتبعني، قائلاً بأنّني تحديداً لا أريدُ تناولَ قدحٍ من الفودكا معه. لكنْ طبعاً لم تكن تلك هي الغاية من وراء الزيارات. لقد أرادوا أن يَعرِضوا عليّ داراً للإنتاج (18). كانتْ دارُ الإنتاج تملكُ قدراً لا بأسَ به من السلطة، في بولندا، خلال عقديّ الثمانينيات والسبعينيات. كانتْ هنالك ثماني أو تسعاً من هذهِ الدور. كانَ عملاً جيّداً من الناحيةِ الماليّة وبقدرِ ما كانتْ الهيبةُ فيه أمراً معنيّاً، على حدٍّ سواء. وبالطبع، لم أوافق على تسّلمِ أيّ دار للإنتاجِ من هذا الرجل. لم أكنْ راغباً بقبولِ أيّ شيءٍ منه مهما كان. لكنّه إستدعاني في مناسبتينِ أو ثلاث، بحججٍ مختلفة، وفي النهايةِ، كانَ يتّضحُ دائماً بأنّه يُريدُ أنْ يَعرضَ عليّ دارَ الإنتاجِ هذهِ. كانَ هناكَ زملاءٌ قد قبلوا العرض.

في كلّ صحيفةٍ تفتحها، سوفَ تقرأُ إتّهماتٍ، أناسٌ يؤنّبونَ بعضهم البعض كونَهم قَد كتبوا بشكلٍ مختلفٍ سابقاً. لكنّني لا أحملُ أيّ ضغينةٍ

تجاه هؤلاء الأشخاص، لأنّني أدركُ بأنّك قد تُقدِمُ على فعلِ شيءٍ ما، ثمّ تتغيّر لاحقاً. وهذهِ لا تمثّلُ مشكلةً حتّى يبدأُ أولئِكَ الأشخاص في إتّهامِ آخرين لقيامهم بالأمر ذاته. بالتالي، أنا أعتقدُ أنّ هذا سلوكٌ خاطيء.

الكثيرُ من الأشخاص ممّن هم اليوم معارضونَ نشطاء، عددٌ كبيرٌ منهم كتّابٌ حصفاء ونبلاء، بشكلٍ ممتاز، كانوا في السابقِ دعاةً متعصّبينَ إلى الشيوعيّة في الخمسينات، وخصوصاً بعد الحرب، في الأربعينات، قبلَ توحيد الصفّ الحزبي. أعتقدُ بأنّني قادرٌ على معرفةِ السبب؛ أستطيعُ أنْ أفهمَ هذا الإفتتان. لم يكن إفتتاناً بالشرّ. لقد كانَ إفتتاناً بالخير. لم يُدركْ الناس في حِينها بأنّه على المسألةِ كلّها أنْ تنقلبَ شرّاً. حتّى لو عِلموا بأنّ ستالين قد قتَلَ ملايينَ عدّة من الفلاحين، لغرضِ مصادرةِ الأرض التي كانَ قامَ بمنحها لهم سابقاً، حتّى وإنْ علموا هذا، فلربما كانوا ما يزالون على إعتقادٍ بأنّ الأمر سيتبدّلُ خيراً، لأنّ القاعدة أو النظريّة الشيوعيّة أو الإشتراكيّة وفقاً لماركس وآنجلز، أو حتّى لينين، مُثيرة للحماسةِ والإهتمام. العدالة، المساواة للجميع ـ يوجدُ فيها شيءٌ ما مثيرٌ جدّاً. يجبُ أنْ يكونَ لديكَ بُعد نظرٍ ثاقب كي تدركَ بأنّ هذا ليسَ ممكناً. واشخاصٌ كثيرون يتحدّثون ويكتبونَ عن هذا اليوم؛ إنّهم يحاولونَ إيجادَ مبرّراتٍ لأنفسهم. كونفيسكي (19)، كمثال، شتيبوريسكي (20)، أو آندريزيفيسكي (21) في أعماله غير المنشورة سابقاً. كانَ كثيرٌ من الأشخاص، بشكلٍ واضح، دعاةً متعصّبين للشيوعيّة وهم لا يخفونَ الحقيقة. لا أظنّ أنّ ثمّة ما هو مخزٍ فيها. ليس هناك عار. إنّها، بكلّ بساطةٍ، غلطةٌ. إنّها غلطةٌ قائمةٌ على حقيقة كونكَ لا تَعي، لا تفهم بأنّ هذهِ النظرية مستحيلةُ التحقيق في المُمارسة، وإنّها لا بدّ وأنْ تؤدّي إلى الشرّ الذي يُرتكَب.

الشيوعيّة ليست مُعدِية رغمَ إنّ كثير من الناس قد أصيبوا به في مراحلٍ محدّدةٍ من حياتِهم وعِبرَ التاريخ. عددٌ ضخمٌ من الأشخاص ممّن بدوا منيعينَ تماماً على المرض، تبيّنوا بأنّهم ليسوا كذلك. كنتُ محظوظاً بما يكفي لعدم إصابتي بالعدوى، غيرَ أنّني كنتُ معرّضاً لها بالضبط تماماً كالآخرين.

الشيوعيةُ تشبه الأيدز. أيّ، عليكَ الموت وأنتَ مصاباً بها. لا يمكنُ إشفاؤكَ. وهذا ينطبقُ على أيّ شخصٍ كانت له أدنى علاقةٍ بالشيوعيّة، بغضّ النظر عن الجانبِ الذي كانوا ينحازونَ إليه. لا صلةَ للموضوع بقضيةِ أنّهم كانوا شيوعيين أم مناهضينَ للشيوعية أم غيرَ منتمينَ كليّاً إلى أيٍّ طرفٍ سياسيّ. الأمرُ ينطبقُ على الجميع. إذا كانوا قد تعرّضوا إلى النظام طوال فترةِ تواجدهم في بولندا ـ أيّ مدّة أربعين عام ـ فإنّ الشيوعية بالتالي، نمط تفكيرها، منظومةِ قيّمها الهرميّة، تَظلّ ترافقهم وما من وسيلةٍ هناكَ لإنتزاعها مِن نظامهم. بإستطاعتهم طردها من عقولهم، بالطبع، بإستطاعتهم القول أنّهم لم يعودوا مرضى. بل يُمكنهم حتّى أنْ يقولوا بأنّهم قد شُفيّوا. لكنّ ذلك ليس صحيحاً. إنّها تمكثُ في الداخل. إنّها تدوم. تبقى وما من وسيلةٍ للتخلص منها. إنّها لا تُزعجني بوجهٍ خاص. أدركُ وحسب بأنّني قد أصبْتُ بها، وأعرفُ بأنّني سأموتُ وهي تُلازمني، وهذا كلّ ما في الأمر. لن أموتَ بسببها، لكنْ سأموتُ مَعها. إنّها تتلاشى فقط حينَ تتلاشى أنت. كالأيدز تماماً.

نحنُ جميعاً طأطأنا رؤوسنا

«لا نهاية»

في أيلول أو تشرين الثاني من عام 1982، في نهاية النصف الأوّل من

الحكم العسكريّ، قرّرتُ تقديمَ مقترحاتٍ سينمائيةٍ عديدة إلى «**دبليو أف دي**» (أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقيّة). كانَ هذا بعدَ فيلم «**المحطّة**» وعليه، ومن جميع النواحي العمليّة، لم أكن راغباً بعملِ مزيدٍ من الأفلام الوثائقيّة، إلّا إنّ إمكانيةَ صناعةِ أفلامٍ روائيّةٍ كانتْ أمراً مُستبعداً آنذاك.

أبانَ عهدِ الأحكامِ العرفيّة، ظننتُ بأنّي سوفَ أصنعُ فيلماً عن الشبّان الذين يمارسونَ فنّ الرسمِ أو الكتابة على الجدران. كلّ فردٍ كانَ يرسمُ ضروباً شتّى من التكويناتِ الفنّية على الجدران: ضدّ قانون الأحكام العرفيّة العسكريّة؛ ضدّ ياروزلسكي (22)، ضدّ الشيوعيين؛ وهلمّ جرّاً. «Don za won WRON». كانَ هذا هو الشعارُ الأساسيّ. كانَ «WRON» هو المجلسُ العسكريّ لإنقاذ الأمّة (Ocalenia Rada Wojskowa Narodowego). «Won» هي المرادف الروسيّ لكلمة إنصرف من هنا[1]. «Don za» تعني إلى ما وراء نهرِ دون، وبالتالي، أخرجوا من بولندا. « «فرون» إنصرف إلى ما وارء نهر دون». كانت هناك كتاباتٌ على الجدران من هذا القبيل، وأشكالٌ أخرى متنوّعة أيضاً؛ رسومٌ كاريكاتيريّة وما شابه. كان الجيش يحاربُ هذهِ الأعمال الجداريّة. هذهِ المهمّة كانتْ موكلة إلى جماعةٍ مسلّحة أو ألويةٍ عسكريّةٍ خاصّة. لا أعلمُ مَن تحديداً. وقد أردتُ أنْ أصنعَ فيلماً إسمهُ «**رسّام**»، عن فتىً، صبيّ يافع، يعملُ في الجيش ويقوم بالرسم فوقَ كتاباتِ ورسوم الجدارن. وذلك لأنّهم قاموا فعلاً بالرسمِ فوقها، أو بمحوِها، أو بتحويلها إلى شيءٍ آخر. كما أبدلوا

---

(1) في الحقيقة، إنّ كلمة ***Won*** الروسيّة هي مرادف عبارة ***Fuck Off*** ! الإنجليزيّة. إنّ معناها السياقيّ في الجمل العربية هو «أغرب عن وجهي»، ناهيكَ بالتأكيد عن معناها الشتائميّ الذي لا يتلائم وسياقِ هذهِ الجمل.

الحروفَ أيضاً ليجعلوا منها مقروءةً في صالح الشيوعيين؛ كانَ أمراً مُضحكاً جدّاً. إعتقدتُ بأنّه سيحققُ فيلماً مُسلّياً.

بعيداً عن تلك الفكرة، فقد كنتُ أريدُ أنْ أنجزَ فيلماً تجري أحداثه في محاكم القانون. كانتْ المحاكم، آنذاك، تُصدرُ أحكاماً بالسجنِ لمدّة سنتينِ أو ثلاث عن ممارسةِ الرسم على الجدران، عن الوقوعِ في قبضة السلطاتْ متلبساً بحيازةِ صحيفةٍ سريّة، عن الإضرابات، أو أيّ شكلٍ من أشكال المقاومة. أحكامٌ كانتْ تُصدرُ بإستمرارٍ بحقّ أولئكِ الذين يتمّ إلقاء القبض عليهم بعد حظر التجوّل، أيّ تحديداً، بعد الساعةِ الثامنة أو العاشرة مساءً. لذا، أردتُ عَملَ فيلم تَجري أحداثه بالكامل في المحاكم، ويَظهرُ هناكَ فيه فقط وَجهان لشَخصين. المُدّعي والمُدّعى عليه. بمعنى، إنّ الفيلم سيكونُ عن الـ«مُذنب» ـ «مذنب» بين علامتيّ إقتباس لأنّ هؤلاء الأشخاص لم يكونوا مُذنبين عن أيّ شيء في الحقيقة ـ وعن مُكيلي الإتهام.

لم أكن على معرفةٍ بالحلقة القانونيّة على الإطلاق. لم أكنْ أعرفُ أحداً. بل حتى إنّ إقناعِ أيٍّ منهم ليوافق على تصويره في فيلم، كانَ أمراً أصعبُ في بواكير العقدِ الثمانيني مِنه في عقد السبعينات، عندما كنّا نعملُ على إنجاز «العمّال 71»، وذلك لأنّ الناس كانوا يشمأزونَ من دائرة التلفزيون في ذلك الحين. ولذا فقد توجّب عليّ أنْ أنالَ ثقة الأشخاص المرتبطين بالقانون.

كانَ عليّ في البدايةِ أنْ أحصلَ على موافقةٍ من السلطاتْ. إستغرقَتْ هذهِ وقتاً طويلاً جدّاً، حوالي شَهرين. لكنْ، وفيما كنّا نسويّ أمرَ هذهِ الموافقة ـ ونعوّلُ على إستحصالها ـ كنتُ أحاولُ أنا الوصول إلى

أشخاصٍ مؤثّرين في هذهِ الحلقة؛ محامينَ بالدرجة الأولى، أشخاصٍ يدافعونَ عن المتهمين الذينَ أصدِرتْ بحقّهم، فيما بعد، أحكامٌ بالحبسِ لمدّة عامينِ أو ثلاثةٍ، لإدانتهم بأمورٍ تافهة، بسفاسفٍ. أخبرتني هانيا كرالّ بأنّها تعرفُ محاميَينِ شابّينِ ممّن كانوا يدافعونَ دائماً عن أشخاصٍ في هذهِ المُحاكمات، أبانَ فترةِ الحكم العرفيّ. كمّا إنّهم كانوا قد مثّلوا الدفاع سابقاً. كانوا قد دافعوا عن منظّماتٍ شتّى، من ضمنها **لجنة الدفاع عن العمّال** (كي أو آر) (23)، و**كونفدرالية بولندا المستقلّة** (كي بي أنْ) (24). قالتْ بأنّها لا تعرفُ مَن مِنهما سيكونُ أكثر فائدةً بالنسبة لي، لكنّها قالت: «جرّب وإلتقِ بأحدهما»، ورتّبتْ لي لقاءً مع كريستوف بيسيفتش. شرحتُ له ما أريد، وما هو نوعُ الفيلم الذي أرغبُ بِصناعته. لم يثقْ بي إلى حدٍ كافٍ، لأكونَ صادقاً، لكنْ ولأنّني كنتُ شخصاً مُوصىً به من قِبلِ هانيا كرالّ، ولأنّه قد سبقَ له وأنْ شاهدَ شيئاً من مُنجزي نوعاً ما، فقد نجحتُ في التغلّبِ على ممانعته. لقد كانوا متردّدين بوضوح من السماحِ لأيّ كان من ذكرِ، أو تصويرِ، أو عرضِ أيّ شيءٍ من هذا مطلقاً. نجحتُ في أنْ أوضّحَ لبيسيفيتش رغبتي بالدفاع عن أولئكَ الذينَ كانوا يُحاكمون، وبفضحِ أولئكَ الذين كانوا يُصدرونَ أحكاماً، كي يكون هناكَ دليلٌ على هذا بأكمله، على هذا الهراء الذي كانَ مُستمرّاً.

لسوء الحظّ، إستغرقَ الأمر وقتاً طويلاً قبل أنْ أحصلَ على إذنٍ ببدء العمل، ولا بدّ من إنّه كان شهرُ تشرين الثاني وقتَ بَدأنا بعملية التصوير. حصلنا على إذنٍ بتصوير الفيلم في كلٍّ من المحاكم العامّة والعسكريّة على حدٍّ سواء. كنتُ قد تعرّفتُ على كريستوف (بيسيفَيتش) بشكلٍ أفضل وألفتُه آنذاك. لقد عرَفَ تقريباً ما كنتُ أريد، وكانَ قد وافقَ، بإسمِ بعضِ

موكليه، على القيام بتصوير الفيلم. في اللحظةِ التي بدأتُ فيها التصوير، بدأ شيءٌ غريبٌ بالحدوث. القضاة لم يُحاكموا المتّهمين. بمعنىً أوضح، لقد أصدروا بعض الأحكام المؤجّلة التي لم تكن، في الحقيقة، مؤلمة على الإطلاق.

كانَ هنالك سببين لهذا. الأوّل هو إنّ المحاكم القانونية كانت قد أصبحتْ أقلّ تشدّداً بقليل لأنّ الحكم العرفيّ كانَ أساساً نافذ المفعول منذ سنةٍ تقريباً (كانَ هذا في شهر تشرين الثاني عام 1982). والسبب الثاني، والذي وجدتُه مثيراً جدّاً للإهتمام، كانَ الخوف الإنساني الطبيعي للقضاة أمام الكاميرا. لم أدركْ هذهِ المسألة في البداية، لكنّني لاحقاً فهمتُها بغاية السرعة. لم يُرِدْ القضاةُ أنْ يتمّ التسجيل لهم لحظةَ قيامهم بإصدارِ أحكامٍ غير عادلة، لأنّهم كانوا يُدركونَ بأنّني إنْ قُمتُ بتشغيل الكاميرا، ففي زمنٍ ما في المستقبل، بعدَ ثلاثِ سنينَ، أو عشرٍ، أو عشرين، سيعثرُ شخصٌ ما على الفيلم. وسيُشاهدونَ أنفسَهم. بالطبع، لقد ظهروا في كلّ الوثائق، وقّعوا الأوراق؛ لكنّ توقيعَ قطعةٍ من الورق شيءٌ، والظهور على الشاشةِ لحظةَ إصدارِ عقوبةٍ جائرةٍ هو شيءٌ مادّيٌ من نوعٍ آخرٍ تماماً. هذان شأنانِ مختلفانِ كلياً.

عندئذٍ فإنّ شيئاً غريباً جداً بدأ يحدثُ في المحكمة. وبالضبط كما لمَ يرِدْ أحدٌ في البدايةِ أنْ يسمحَ لنا بالدخول إلى أيٍّ من المحاكمات ـ المحامونَ، بوجهٍ خاصّ، دافَعوا عن أنفسهم ضدّ هذا، والمتّهمونَ ـ فكذلك لاحقاً كانَ الجميعُ يتوسّلُونَ بنا لنقومَ بتصوير قضاياهم. لقد وصلَ الأمرُ إلى درجةٍ إضطررتُ معها إلى إستئجارِ كاميرا ثانية من أجلِ أنْ ننتقلْ بالتصوير من محاكمةٍ إلى أخرى في الوقت المحدّد. عندما كانتْ الكاميرا

في قاعةِ المحكمة، لم يُصدِر القضاة أحكاماً بالسجن. لذا فإنّني لم أقم حتّى بتلقيم الكاميرا الثانيّة بفيلم لأنّه لم تكن هناكَ من حاجة. لقد كانتا ببساطةٍ كاميرتينِ زائفتينِ، وكانتا هناك فقط من أجل أنْ لا يُصدِر القضاةُ، وعبرَ خوفٍ بشريٍّ طبيعيّ، أحكاماً.

قضيتُ حوالي شهر أو ما يقارب متنقّلاً جيئةً وذهاباً من قاعةِ محكمةٍ إلى أخرى. لا أعرفُ كم عدد المحاكمات التي حضرناها ـ خمسون، ربّما أكثر، من المحتمل ثمانون. ولم أقم من كلّ هذا بتصوير مترٍ واحد، لأنّني كنتُ في كلّ مرّة أشغّل الكاميرا ـ وكنتُ أقومُ بتشغيلها فقط في اللحظة التي كانَ فيها القاضي على وشكِ أنْ يُصرّح: «بإسم جمهورية بولندا، أحكم على المواطن..» ـ وكانَ سيتّضحُ بأنّه لم يحاكمُ المواطن. لذا كنتُ أطفأها في الحال. لم أصوّر أيّ فيلم؛ لا شيء تأتّى من ذلك. لا أعلمُ، ربما قمتُ بالتصويرِ مدّة سبع دقائق، ككلّ، حيثُ بإمكانكَ أنْ تلحَظ على الشاشة، بأنّ الكاميرا تنطلق ثمّ سرعانَ ما تتوقّف مرّة أخرى. تنطلق ثم تتوقّف على الفور. هكذا إلتقيتُ بيسيفيتش. لقد كانَ أوّل من فَهِمَ ما كانَ يحدُث.

بعدئذ حدَثتْ هنالكَ مسألةٌ مزعجةٌ للغاية لها صلةٌ بكلّ هذا. لا زلتُ لا أعلمُ كيف تمكّنتُ من تخطّيها لأكونَ صادقاً تماماً. بعد شهرٍ أو شهرٍ ونصف من التصوير ـ لقد كانَ هذا تصويراً، بالنهاية، وجميعُ من فيه كانَوا مستمرّينَ في العمل؛ كهربائيون، مساعدون، الكلّ تَبرّعوا بوقتِهم ـ كتبتُ رسالةً إلى الـ«دبليو أف دي» (أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية)، قائلاً بأنّني، ولكوني قد كنتُ مواظباً على تصوير الفيلم منذُ ما يَزيدُ عن الشهر ولأنّ أشخاصاً مُتعدّدين كانَ يتمّ إستَخدامهم (وهنا قد ذكرتُ

الأسماء، بما فيهم إسمَ مديرِ الإنتاج)، سأكونُ مُمتنّاً إنْ قاموا بدفع أجورِ هؤلاء الأشخاص. لم يتجسّدْ الفيلم كما كانَ مُخطّطاً له في الواقع، لأنّني لم أتمكّنْ من الحصولِ على المادّة التي إحتَجْتُ إليها، لكنّ هؤلاء الناس قد أدّوا عملاً، لذا إدفعوا إليهم مستحقاتهم رجاءً. لقد تَخلّيتُ عن الأجر خاصّتي بكلّ تأكيد، وذلك لأنّه لم يكن هناكَ من سَببٍ يَدعو إلى وجوبِ مَنحيَ أجراً ـ وأنا لم أكنْ أريدُ هذا. لكنّني أردتُ أنْ يُسَدَّد لزملائي أجورَهم. ولهذا السبب كانَ عليّ أنْ أشترطَ، في الرسالةِ، ما قد أخفقتُ بالحصولِ عليه. موضوع الفيلم كانَ موجوداً هناك، كان السيناريو قد تمّ تقديمه وكتبتُ بوضوحٍ بأنّ السيناريو يَفترِضُ بأنْ تصدرَ المحاكمُ أحكاماً وبأنْ أقومَ بعرضِ وجوهِ المدّعين والمُدّعى عليهم، لكنْ، وكما تبيّن، لم يتمّ إصدارُ أيّ حكمٍ بالحبس في أيٍّ من المحكمات التي حَضرتها. ذلك ما توجّبَ عليّ كتابته.

سلّمتُ الرسالة إلى مكتب الـ«دبليو أف دي» حيثُ كانتْ تتمّ المصادقةُ على الأفلام. وفي اليوم التالي بالضبط، أرسلَ رئيس دائرة التلفزيون في طلبي. لقد كانَ نائبَ وزير الفنون والثقافة مع مسؤوليةٍ خاصّة عن علم التصوير السينمائي (Cinematography)، لذا فقد كنتُ على معرفةٍ به. أدركتُ بأنّه لم يُرسلْ في طلبي لأنّه قد عُيّنَ مُديراً لدائرة التلفزيون فحسب، بل ولأنّه قد أرادَ منّي أنْ أصرّحَ عبرَ شاشةِ التلفاز بالقول بأنّ المحاكم القانونيّة، في بولندا، لم تكن تُصدرُ أحكاماً خلال فترةِ الحكم العرفيّ. من الواضح، أنّي قد رفضت، لأنّي لَمْ أكتبْ الرسالة إلّا كي أتيحَ لبضعةِ أشخاصٍ بتقاضي بضعةِ آلاف زيلوتي، وكانَ ذلك كلّ ما في الأمر. لكنّ ذلك لم يكن نهاية المطاف. وجدتْ الرسالة طريقها إلى

كيشتاك (25)، والذي تلاها على قلّةٍ من المثقفين البولنديين، الذين كانوا قد جاؤا إليه يلتمسونَ وَساطته بشأنِ بعض القضايا، فردّ قائلاً: «ما الذي تتحدّثونَ عنه؟ ها أنتم ذا. حتّى إنّ صاحبكم، كيسلوفسكي، يكتبُ أنّ المحاكمَ القانونيّة لا تُصدِرُ أحكاماً في عهد الحكم العرفيّ».

من الواضح بأنّه قد قرأَ عليهم جزءاً مُقتطعاً من الرسالة فقط. كانَ رأيّ المجاميع الإجتماعيّة قويّاً، فوق العادة، في وارسو، خلالَ فترة الحكم العسكريّ، لأنّه لم تكنْ هناك أيةُ قنواتٍ أخرى للتعبير عن الرأي. لم تكن هناك أيةُ صحفٍ، خطوط الهاتف لم تكن تعمل، وهلمّ جرّاً. الشيء الوحيد الذي كانَ له وجود بحق هو الرأيّ العام. فجأةً، بدأتُ ألاحظُ بأنّ فراغاً غريباً كانَ يتشكّلُ حولي، بأنّ الناس كانوا يحسبونَني مخبراً سريّاً أو شخصاً يعملُ لحسابِ، لا أدري، محاكمَ القانون أو الشرطة أو جهةٍ ما.

وطبعاً، أخذتُ الرسالةَ، في الحال، إلى الأشخاص الذينَ قام كيشتاك بقراءتها عليهم. وكانا بالتحديد كليمنس شانيافيسكي (26) وآندريه وايدا ـ الإسمين الثقافيين الأكثر تميّزاً في بولندا آنذاك. أريتُهما الرسالةَ كاملةً. وقدْ أدركا في حينها، بالتأكيد، بأنّهما قد وَقعا ضَحيتينِ لتلاعبِ كيشتاك. لقد نجحتُ في إعادةِ الأمور إلى نصابها وإستعادةِ مكانتي الطبيعية ـ مكانةٍ كنتُ قد بدأتُ أفقدها أساساً ـ مَكاني الطبيعي في وَسَطي المهنيّ، في عالمي. لذا فقد كانتْ هنالكَ ألعابٌ خطيرة. كنتُ مُهدّداً بحق مِن أنْ أكونَ منبوذاً من قبلِ جَماعتي في الوسَط.

لكنْ هذهِ ليستْ كلّ القصّة. وزير الثقافة في اللجنة المركزيّة، فالديمار سويرغون، أرسلَ في طلبي هو الآخر. لقد كانَ صاحب المقام الأرفع شأناً في الشؤونِ الثقافيّة في بولندا. كانَ الشخص الذي يُقرّر بحق كلّ شيء. لقد

قالَ بأنّه سيمنحني، عن طيبِ خاطر، داراً للإنتاج أو أيّ شيءٍ آخر قد أكونُ راغباً فيه. قالَ بأنّ عليّ أنْ آتقاضى شيئاً. بالتأكيد، كانَ لهذا بأكمله صلة وثيقة بالرسالة. حسبوا أنّهم إنْ قاموا بمنحيَ شيئاً ما، فسأقومُ بإخبارِ، لا أدري، ربما الصحف أو التلفزيون، بأنّ الأحكام العرفية شيءٌ رائع، أنّ ما من أحدٍ يُصدِرُ أحكاماً بحقّ أيٍّ كان، وبأنّ الجميع لطفاء جدّاً ومهذّبونَ إلى أبعد حدّ.

كانَ من المهمّ جدّاً بالنسبةِ لسلطاتِ الأحكام العرفيّة أنْ تحصلَ على رأيٍّ مُماثل، وبخاصّةٍ في عيونِ الغرب. كانوا يُريدونَ رأيّاً يقول إنّ الحُكمَ العرفيّ متساهلٌ، رقيقٌ، ولا يَنتهك، في الواقع، حُرمةَ الحاجياتِ الخاصّة لأيّ فردٍ كان. وفي هذا شيءٌ من الحقيقةِ. عددٌ غفيرٌ من الناس أو حتّى العشرات منهم دَفعوا إلى الحكم العرفيّ من أرزاقِ مَعيشتهم، لكنّ مُعدّلات سفك الدماء كانَت عند حدّها الأدنى مقارنةً بما كانَ من المُمكِنِ أنْ يَحدُث. بالتأكيد، فقد قاسى الكثيرُ من الناس معاناةَ السجن والدفن والفراق عَمّن يحبّون، وما إلى غيرِ ذلك. كانَ خطباً جللاً في حينها. كنتُ أعتقدُ بأنّهم سوف يُودعونني السجنَ أنا أيضاً. لحسن الحظّ، أنّهم لم يفعلوا. اليوم، يرى الكثير من الناس أنّهم يتمنونَ لو قد تمّ سجنهم، لأنّ هذا، الآن، يَمنحُ أوراقَ إعتمادٍ جيّدة. أنا أشعر في غاية السرور أنّي لم أكنْ مسجوناً، على الرغم من إنّهم قد تربّصوا بي. في أحدِ المرّات، بدا كما لو أنّهم كانوا حقاً يسعونَ ورائي، لكنّ القائم بالأعمال في المنطقة التي كنتُ أعيشُ فيها، حذّرني من إنّهم يبحثونَ عنّي، وببساطةٍ لم أذهب إلى المنزل مدّةَ يومينِ أو ثلاثة، فتوقّفوا عن البحث. كانَ ذلك في بداية الأحكام العرفيّة، حوالي 15 كانون الأوّل 1981، وبصورةٍ جليّةٍ ليس إبانَ الأحداث المرتبطة بقضيةِ الرسالة.

على أية حال، بعد فترةٍ وجيزةٍ من زيارتي لسويرغون، أستدعيتُ إلى زيارةِ الشرطة، وقاموا، هذهِ المرّة بإبتزازي بالرسالة، ومجدّداً بتسجلاتٍ صوتيّةٍ كنتُ قد بعثتُها، على ما يبدو، إلى إذاعةِ أوربّا الحرّة. لقد أرادوا منّي التعليقَ على الرسالة أو السماح بطباعتها. كانوا قادرينَ، بكلّ تأكيد، على طباعةِ كلّ ما كانَوا يميلونَ إليه، لكنْ بما إنّني قد أبطلتُ مَساعيهم، فقد فقدتْ الرسالة مصداقيتها. الفرضيات الدائرة حولَ الرسالة، والمؤوّلةِ من قبلِ أولئكَ الذين أرادوا الحطّ من قدري في عيونِ فئتي الإجتماعيّة، لم تَعدْ قابلة للتنفيذ، لأنّ الناس أدركوا حقيقة ما كانتْ تدورُ حوله المسألة برمّتها.

حسناً، تلك هي القصّة. كانَ ذلك عندما إلتقيتُ بيسيفيتش. لا أستطيعُ أنْ أتذكر حتّى ما كانَ من المفترض أنْ يكون عليه عنوانَ الفيلم. «**وجوه**»؟ كلا، ليس «وجوه»، بالتأكيد ليس هذا. هذا إسمٌ رنّان. ما كنتُ سأستخدمُ عنواناً كهذا. لا أستطيع التذكر.

قضيتُ شهراً ونصف في قاعاتِ المحاكم تلك؛ في الأروقةِ، في الردهات. قابلتُ العديد من المحامين والقضاةَ أيضاً، بَعضهم أشخاصٌ وقورون جدّاً. كنتُ أرومُ تصويرَ الجوّ العام لقاعةِ المحكمة، للمحاكمةِ، للطرفينِ المُتَمايزَينِ ـ والإنقسام لم يجري بأيّ شكلٍ من الأشكال بينَ المتّهمين والمُدّعين. خطوطُ الكراهيّة كانتْ تحدُثُ في منطقةٍ أخرىً ما.

كنتُ أعتقدُ في ذلك الحين ـ ولا أزال ـ بأنّ الحكم العرفيّ كانَ بحق هزيمةً للجَميع، أنّ كلّ شخصٍ تعرّضَ إلى الخسارةِ، أنّنا جميعاً طأطأنا رؤوسنا إبانَ عَهد الحكم العرفيّ. أعتقدُ بأنّنا نحصدُ اليوم نتائجَ حَنْيِنا لرؤوسنا. لأنّنا فقدنا الأمل، مرّة أخرى، والجيل الذي أنتمي إليه، لم

يرفعْ رأسه من جديد أبداً، رغمَ إنّه إستعادَ السلطةَ في عام 1989. حاولَ أنْ يُعطي مَظهر من لا يزالُ يَملكُ بعضاً من الطاقةِ والأمل، لكنّني ما عدتُ أؤمنُ، على الإطلاق، بأملِ جِيلنا.

لقد قررتُ أنّني أريدُ صناعةَ فيلم عن هذا. إبتدعتُ موضوعاً كانَ ميتافيزيقياً إلى حدٍ ما ـ كانَ الجانب المِيتافيزقيّ هناك منذ البداية. كانَ من المفترض أنْ يكونَ عن محام ميّتٍ أصلاً، ونبدأُ نحنُ بتصويرِ الفيلم فقط من لحظةِ موتِه. عندما جلستُ لأكتبَ السيناريو، أدركتُ بسرعةٍ أنّه على الرغم من معرفتي بالجوّ العام وبالقليل عن كلّ ما يجري، إلاّ إنّني لم أكن أعرفُ بما يكفي عن كثبٍ عمّا كانَ يدورُ وراءَ الكواليس، أو عَن الأسباب الحقيقيةِ التي تقفُ وراء تصرّفِ الناسِ على النحوّ الذي يتصرّفونَ به، عن الصراعاتِ الحقيقيّة. كنتُ قد رصدتُ فقط بقايا الصراعات والآثار المُترتّبة في قاعات المحاكم، لكنّي لم أكن قد لاحظتُ جَوهرها. وعليه، أخذتُ بَعضي للقاء بيسيفيتش، وإقترحتُ أنْ نقومَ بكتابةَ السيناريو سويةً. كانَ هذا هو فيلم «**لا نهاية**». هكذا بدأنا نعملُ سويةً.

الفكر الأوليّة كانت لفيلم تجري أحداثه في قاعة محكمة. عن محام ميّت، وعن إمرأةٍ، يَترُكها خلَفَه، تُدْرِكُ بأنّها أحبّته أكثر ممّا كانتْ تَظنُّ حينَ كانَ على قيد الحياة. لم أكن أعرفُ المزيد عن الفيلم. الفيلمُ مشتّتٌ جدّاً بالطبع، لكونه ثلاثة أفلام في فيلم واحد، إذا صحّ التعبير. ويمكنُكَ أنْ تلاحظَ ذلك ـ الدرز ليسَ مُتقَن. لا يَنصَهِرُ الفيلمُ، بأجزائِه، ليشكّلَ كلّاً واحداً. جزءٌ مِنه، الجزء الإستطراديّ، يدورُ حولَ عاملٍ شاب. جزءٌ منه حولَ حياةِ الأرملة (لعبتْ دورَ الأرملة كراجينا شابلوفسكا). ثمّ، هناكَ أكثرُ الأجزاءِ ميتافيزيقيّة، أيّ، العلاماتُ التي تَصدُرُ عن الرجلِ الذي لم

يعد موجوداً، بإتجاهِ كلّ ما قد تَرَكه خلفَه. وهذهِ الأفلامُ الثلاثة لا ترغبُ فعلياً بأنْ تتعانقَ مع بَعضها. إنّها بالتأكيد تمتزجُ دائماً، الموضوعات والأفكار تتحابك بإستمرارٍ معَ بعضها، لكنْ لا أظنّ بأنّا تمكنّا من تجميعِ أجزاءه. تلكَ هي عيوبُ الفيلم، لكنّني ما زلتُ أحبّه على الرغم منها.

الموضوعةُ الأكثرُ أهمية بالنسبة لي، كانتْ الموضوعةُ الميتافيزيقيّة. لسوءِ الحظّ، لا أعتقدُ بأنّها أدّتْ الغرض. لكنْ مع ذلك، بالنسبةِ إلى شخصٍ كانَ مهتمّاً بإخبار قصّة وبالتعبير عن فكرةٍ إجتماعيّةٍ أو سياسيّةٍ معيّنة ـ وأعني، بأنّنا جميعاً خاسرون وجميعنا مُطأطي الرؤوس ـ فإنّ ذلك الجانب من الفيلم كانَ على نفس القدرِ من الأهميةِ تماماً. لذا فقد كانَ هذا شَرَكاً، أيضاً، بطريقةٍ ما. كلّ فيلم، في الواقع، هو فَخّ. ترغبُ بقولِ شيءٍ ما لكنّكَ، في الوقتِ ذاته، تُريدُ فعلَ شيءٍ مختلفٍ قليلاً.

أحاولُ أنْ أعالجَ هذهِ المشاكل بطريقةٍ صحيحة أكثر فأكثر حالياً. أحاولُ تجنّبها، لكي لا تكون هناك سوى قوةٌ محرّكة واحدة واضحة. «**الوصايا العَشر**» كانَ تمريناً جيّداً على ذلك. الأفلام كانتْ قصيرة وبالتالي كانَ بالمُستطاعِ التعبير عن، أو تحديد، أو الإشارة إلى القوة المحرّكة، بوضوحٍ تام.

في «لا نهاية» قمنا بتصوير مقدارٍ ضخمٍ جدّاً من مادّة الفيلم مَعَ يوريك راجيفيلّوفيتش، الذي يلعبُ دور المحاميِ الميت. الكثير الكثير. لكنّهُ في النهّاية لا يَظهرُ سوى أربع مرّاتٍ كشبح. لم يُكتَبُ الفيلم من أجلهِ، غير أنّني في لحظةٍ ما، أدركتُ بأنّه يجب أنْ يلعبَ الدور: لقد كانَ الممّثل الذي مثّلَ في «رجل من رخام» (27) و«رجل من حديد» (28) لأندريه وأيدا، وبالنتيجة فقد أمسى رمزاً لمن هو طاهرُ الأخلاقِ بوضوح، صادقٌ

بجلاء. أدركتُ أنّ عليّ إستخدامَه ببساطة، بحيث يكونُ من الواضح للمشاهدين بأنّ هذا الرجل هو شخصٌ داخلُه نظيفٌ للغايةِ، طاهرٌ للغاية، صافٍ للغايّة. كنتُ أعرفُ بأنّ يوريك راجيفيلّفويتش سوفَ يفي بهذا الغرض ليسَ لأنّه كذلك ـ رغم إنّه حقّاً كذلك في الحياة الواقعيّة، أيضاً ـ لكنْ بسبب الإرتباطات الذهنيّة التي يَستدعيها إلى عقول الناس. كانَ مثالاً على عمليةِ تقمّصِ دورٍ واحدٍ ومُتكرّر (Casting ـ Type).

كانَ أمراً مثيراً للإهتمام، أيضاً، محاولةُ إيجادِ طريقةٍ لإظهارِ رَجلٍ صاف الضمير، لكنّه عاجزٌ عن القيام بشيءٍ في بولندا عام 1984. كانَ ذلك في الفترةِ التي كنّا نقومُ خلالها بصناعةِ الفيلم. بدا لنا أنّ علينا إظهارَهُ ميّتاً

63. آرتور باريش في لا نهاية.

64. غراجينا شابولوفسكا في لا نهاية.

65، 66. غراجينا شابولوفسكا في لا نهاية.

وحسب، لأنّ ذلك يأخذ بفكرة عَجز الإنسان عن القيام بأيّ شيء إلى حدودها القصوى ـ لم يعد موجوداً هناكَ وحسب. إنّه مَيت. مَن هم على هذهِ الشاكلة من الأشخاص، الأشخاص الذين لديهم ضمائرٌ صافية كتلك، وأيادٍ نظيفة كهذه، لم تَعد أمامهم فرصةٌ للنجاح. والآن، كيف يُمكنُ لك أنْ تُظهرَ أنْ ما من فرصةٍ لديهم للنجاح؟ بأنْ تُظهِر بأنّهم لم يَعودوا هناك بعدَ الآن. عَليهم أنْ يَموتوا. هُم لَم يُخلقوا لهذهِ الأزمان. إنّهُم ليسوا في حالةٍ تسمحُ لهم بالنجاةِ من هذهِ الأزمان. إنّ نقاءهم وصفاءهم، المتصادم معَ هذهِ الأزمان، عَليه أنْ ينتهي بزَوالهم.

العنوان الأصليّ لـ«**لا نهاية**» كانَ «**نهاية سعيدة**»، لأنّ البطلة تظفرُ بزوجَها الذي هو مَيّت أساساً. نشاهدُ أنّهما قد وجدا عالماً أفضل بقليلٍ من عالمنا هذا المُنغمسينَ فيه. لكنّ تسميتَه بـ«نهاية سعيدة» بدا أمراً في غايةِ السطحيةِ والإبتذال.

لستُ مهتّماً بالمرّة بالمشاركةِ في جلساتِ إستحضارٍ للأرواح، من أيّ نوعٍ كانت. لكنّني أعتقدُ فعلاً بأنّ ثمّة حاجةً فينا ـ ليست حاجةً فحسب، وإنّما شكلاً أساسيّاً من أشكالِ الشعور ـ لأنْ نؤمِنَ بأنّ أولئكَ الذين قد رَحلوا والذينَ أحببناهم كثيراً، الذين كانوا مُهمّينَ بالنسبة إلينا، هُم دائماً فينا أو قريبينَ منّا. أنا لا أفكّرُ في إستدعاء الأرواح؛ أنا أقصدُ بأنّهم يَستمّرونَ أحياءً في دواخلنا كشخصٍ يُحاكِمنا، ونحنُ نأخذَ آراءَهم بنظرِ الإعتبار، حتّى وإنْ لم يَعد لهم وجودٌ الآن، حتّى وإنْ كانوا مَوتى. يناتبني، في كثيرٍ من الأحيان، شعورٌ بأنّ أبي في مكانٍ ما، بالقربِ منّي. لا يهمّ إنْ كانَ موجوداً هناك بالفعلِ أم لا، لكنْ لو تَساءلتُ عمّا كانَ سيقولَه يا تَرى أزاءَ ما قد فَعلتُهُ أو ما أريدُ فِعلَه، فذلك يَعني أنّه موجود. أمّي أيضاً. غالباً ما أتساءَلُ ما إذا كانَ ينبغي لي القيامُ بفعلٍ أو بآخَر. وأفكّر، ماذا كانَ سيقولُ أبي؟. إنْ رأيتُ بأنّه كانَ سيقولُ، في أغلبِ الظنّ، «لا»، فلنْ أفعلَ ذلك بالتالي. إنّني ببساطةٍ آخذُ رأيَهُ في عين الإعتبار، رغمَ أنّه لم يعدْ موجوداً الآن، لأنّي أعرفُ بالتأكيد ما كانَ سيكونُ رأيَهُ، تقريباً. إنّهُ إحتكامٌ إلى الجانبِ الصالحِ، الوقورِ مِنّا. إنّه نوعٌ من المنظومةِ الأخلاقيّةِ التي توجدُ في مكانٍ ما داخلَنا. نستطيعُ القولَ لأنفسنا بأنّها مسألةٌ تتعلّقُ بعدمِ رغبةِ أبينا بفعلٍ ما، وبذا لا نُقدِمُ على الإتيانِ بِه. لكنْ، في نهاية الأمر، إنّه جانبنا الصالح وحسب، يقولُ لنا: «كلا، لا تسلك تلك الدرب. لا تفعل ذلك. هذا ليس أمراً صائباً. ما كان ينبغي لكَ فعلُ هذا. من الأفضل عدم القيام به. ربّما عليكَ أنْ تجرّبَ طريقاً أخرى». ما إذا طابقنا هذا معَ أشخاصٍ نَكُنُّ لَهم الكثير من الإحترام أو الحُب، فإنّه ليس بأمرٍ على ذاك القدر من الأهمية. أعتقدُ بأنّنا نضعُ في الحُسبان، دائماً، آراءَ الأشخاصِ الذينَ لم يَعد بإمكانِهم، بعد الآن، إسداءَ نصائِحِهم لنا.

شخصياً، أتمسّكُ برأيٍ غير محبّذٍ، على الإطلاق، عندَ عامّة الناس. أؤمنُ بأنّ الناس منذ الولادةِ صالحونَ أساساً. من طبيعةِ كلّ إنسانٍ أنْ يكونَ صالحاً. وعندها يطرحُ السؤال التالي نفسه: من أينَ تأتى الشرّ، إنْ كانَ الجميعُ صالحين؟. لم أحصلْ له على أيّ جوابٍ معقول ومنطقيّ، طبعاً، لكنّني أعتقد، بشكلٍ عام، بأنّ الشرّ يتأتى من حقيقةِ أنّ الناس، في مرحلةٍ ما، يُدركونَ بأنّهم ليسوا بقادرينَ على تحقيقِ الخير. إنّه يتوّلدُ من نوعٍ محدّدٍ من الإحباط. ولا علاقة للموضوع فيما إذا أقدَموا على فعلِ الشرّ عن وعيّ أو دونِ وعيّ منهم. من المستحيلِ القيام بأيةِ تعميماتٍ فيما يتعلّقُ بالسبب الذي يَجعلهم عاجزينَ عن تحقيقِ الخير. هنالكَ أسبابٌ عديدةٌ جدّاً ومختلفة، الآلاف من الأسباب.

هناكَ قولٌ مأثور: «الجحيمُ معبّدَةٌ بالنوايا الحسنة». بشكلٍ ما، هذا صحيحٌ، على الصعيد الإجتماعيّ أو السياسي أو العام. لكنّه لا يَصدُق على الصعيد الخاص بكلّ حياةٍ فرديّة. روحُي الإنهزامية، كما تُسمّى، مرارتي أو تشاؤمي تجاهِ الحياة ـ الجليّة تماماً في حالتي ـ تتأتّى، على وجه الدقةِ، من هذا؛ بحيثُ إنّ نواياي، والتي كانتْ دائماً حسنة، أثمَرَتْ عَن نتائجٍ ما كما لو كانتْ (نوايا) سَيئة. لكنّي كنتُ ذا نزعةٍ متشائمة دائماً. أبي كانَ كذلك أيضاً، وبلا ريبٍ فإنّ جدّي، الذي لا أتذكرَه ولم أرَه قط، كانَ بمزاجٍ مماثل هو الآخر، وجدّي الأكبر أيضاً. طبعاً، كانَ أبي مُثقلاً بالمرض. لم يكن قادراً على أنْ يُعيلَ عائلَتَه، وأظنُّ بأنّ تشاؤمَه وشعورَه باللاجدوى كانا مُؤسّسينِ على أسبابٍ راسخة. لكنّني أعتقدُ بأنّ هذهِ الأسباب، المَرَض وكلّ ما حَدثَ لَه، قَد جاءتْ فقط توكيداً لتَشاؤمه. الأشياءُ التي حَدَثتْ لي تعزّزُ، هي أيضاً، فيّ شعوريَ بالتشاؤم على الرغمِ

من إنّ العديد من الأشياء الجيّدة قد حدَث. لا أستطيعُ التشكّي ـ ولا أتشكّى ـ من ذلك. بل على العكس.

لم يُعرَض فيلم «لا نهاية» مدّةَ نصف عام تقريباً. وحين تمّ عرضه، لاحقاً، أُستقبلَ بشكلٍ سيءٍ جدّاً. لم ألقى سَخَطاً كهذا أبداً على أيّ فيلمٍ آخر كما تلقيتُ على هذا الفيلم. لقد لُوقِيَ بشكلٍ سيءٍ من قبل السلطات؛ لوقِيَ بشكلٍ سيءٍ من قبل المعارضة؛ ولوقِيَ بشكلٍ سيءٍ من قِبلِ الكنيسة. أيّ من قبلِ القوى الثلاثةِ المتواجدة في بولندا. تلقينا بحق ضرباً مبرحاً عَنه. مكوّنٌ واحدٌ فقط لم يوجّه إلينا سِياطَه، وكانَ ذلكَ هُو الجُمهور.

تمّ توزيع الفيلم بصورةٍ خبيثةٍ عن عَمد. إنْ كتَبَتْ صحيفةٌ، بأنّ «لا نهاية» يتمّ عَرضُه حالياً في أحدِ دورِ العَرض، فقد كانَ يُمكنُ لكَ التأكد، عندَ حضوركَ إلى السينما، بأنّ فيلم «لا نهاية» ليسَ على شاشةِ العرض. فيلمٌ آخرٌ كانَ يُعرض. وعندما كانَ يُكتَبُ بأنَّ فيلماً، آخراً ما، يَتمّ عرضُه الآن، فسيكونُ «لا نهاية» هو الفيلم المَعروض آنذاك. لم يكن بمقدورِكَ العثور على فِيلمي. كانَ يُعَرَضُ في مختلفِ دورِ السينما، وعادةً في تلكَ التي لم أرِدْ أبداً لأفلامي أنْ تُعرَضَ فيها. ثمّة عدّة دور للسينما، لا أريدُ أنْ تُعرَضَ أفلامي فيها، لأنّني أدرك بأنّ من الصعبِ الوصول إليها، يوجدُ هنالكَ جمهورٌ مختلف، الناسُ هناك معتادونَ على إصطحابِ أطفالهم معَهم واليافعون معتادونَ هناك على الذهابِ لمشاهدةِ أفلامٍ أميركيّة ترفيهيّة. وأنا لا أرغبُ بعرضِ أفلامي هناك. طبعاً، هذهِ هي الأماكن التي كانَ يُعرَضُ فيها «لا نهاية» وتَحتَ إسمٍ مختلف دائماً.

كانتْ هذهِ طريقةً معروفةً جدّاً منذ أنْ قامَ أ. زايتشكوفسكي وأ. خوداكوفسكي بعملِ فيلم «**عُمّال 80**» (29)، الذي كانَ يُلمّحُ إلى فيلمنا

«عمّال 71». هذا الفيلم كانَ يُعرَضُ دائماً تحتَ إسم «**جميع العروض محفوظة**». أولاً، كانَ هناكَ إسم صالة السينما، ثمّ نقطتان شارحة، وبعدها: «كلّ الأداءات محفوظة». كانَ ذلك هوَ المكانَ الذي يتمّ فيه عرض «عمّال 80»، بحيث كانَ الناس يندفعونَ أفواجاً نحوَ صالات السينما التي يقالُ بأنّ فيها سيُعرضُ فيلم «**جميع العروض محفوظة**».

ثمّ ظهر فيلم «لا نهاية» في أحد دورِ العرض فجأةً، في بداية شهر تمّوز. وأعني، في بداية موسم الأعياد. وخلال مدّةِ شهرين كاملين، كانَ الفيلمُ يُعرَضُ في السينما الوحيدة تلك. كانَت الدار مُمتلئة طيلة الوقت، وفي آخر يومٍ من آب، حينَ إنتهتْ الأعياد، قاموا بإيقافِه وما عَادَ يُعرَض. بهذهِ الطريقةً تمّ إستغلالَه.

لهذا فإنّ مجموعة واحدة من الناس لم تُبرحني بسياطها. وهم العامّة. أولاً، لقد ذهبوا لمشاهدته. وثانياً، فإنّه لم يسبق لي مطلقاً أنْ تلقيتُ عدداً من الرسائلِ أو المكالماتِ الهاتفية التي تتحدّثُ عن الفيلم، من قبل أناسٍ لم أكن على معرفةٍ بهم، كما تلقيتُ عقِبَ فيلم «لا نهاية». وجميعهم، في الواقع ـ لم أتلقى رسالةً أو مكالمةً سيئة واحدة ـ قالوا بأنّني كنتُ قد نطقتُ بالحقيقة فيما يتعلّق بالحُكم العرفيّ. حيثُ تلك كانت هي الطريقةُ التي تلقوا بها الفيلم، هذا ما بدا عليه الحال. لم تكن هنالك دبابات أو حوادث شغب أو إطلاق نار أو أيّ شيءٍ من هذا القبيل. كانَ فيلماً يتحدّثُ عن حالةِ عقولنا وحالةِ آمالنا عوضاً عن أنْ يتحدّثُ عن حقيقة أنّ الطقس كانَ بارداً في الخارج وبأنّنا كنّا نُعتقَلُ أو تُطلقُ علينا النيران.

لم تستطعْ السُلطاتُ تلقي الفيلم بشكلٍ حسنٍ لأنّ الفيلم كانَ ضدّ الحكم العرفيّ. صُوّرَ الحكم العرفيّ على كونه هزيمة لأولئكَ الذين قاموا

بفرضِه ولأولئكَ الذينَ حرّك مَشاعرَهم. وقد أظهرَ الفيلمُ ذلك. كتبتَ **التريبونا لودو** (30) بأنّ الفيلم هو مثالٌ على عملٍ تخريبيّ معادٍ للإشتراكيّة، أنّه يتضمّنُ تعليماتٍ لنشطاء سرّيين، وكانتْ هذهِ إتّهماتٌ خطيرةٌ للغايةِ في ذلك الحين. كانت هذهِ التعليمات المزعومة عبارة عن تشجيع للناس على إنتظار الوقتِ المناسب، لأنّ ذلك ما يقولَه أحدُ المحامين في الفيلم: «عليكم إنتظار الوقتُ المناسب... عليكم الإستسلامُ في الوقت الحاضر. لاحقاً، سوفَ نرى. في الوقت الحاضر عليكم أنْ تستسلموا». عددٌ قليلٌ جدّاً من الصحفِ الروسيةِ كتبَت شيئاً عن الموضوعِ أيضاً، وقد تمّ إيرادَه في الصحافة الروسيّة مباشرةً. توجيهاتٌ للحرّكة السرّية. فيلمٌ معادٍ للإشتراكية بعمق.

في غضونِ ذلك، كتبَتْ المعارضة النقيض تماماً ـ أيّ بأنّه فيلمٌ جاءَ بتكليفٍ من قبلِ السُلطات، لسببٍ ساذجٍ جدّاً، هوَ أنّ الفيلم أظهرَ هَزيمةً ما. أظهرَ هزيمةَ كلا الطرفين المُتقابلين. لم تكن المعارضةُ تريدُ أنْ ترى نفسها بدورِ الخاسر. كانت المعارضة أمّا تحسبُ نفسَها بأنّها قد إنتصَرتْ، أو بأنّها بالتأكيد، وبأيّ حالٍ من الأحوال، سوفَ تنتصرُ. كانتْ على حق، كما برهنَ عام 1989 على ذلك. لكنْ في أيّ حالةٍ كانتْ حينَ إنتصرَتْ؟ هذا هو السؤال الذي ما أنفكُ أطرحه. في أيّ حالةٍ كنتُم حينَ إنتصَرتُم؟ ما هي حالتكُم، أيّها المنتصرون؟ ألديكم ما يكفي من الطاقةٌ، ما يكفي من القوّة، ما يكفي من الأمل، ما يكفي من الأفكار، لقيادةِ البلاد في الإتجاه الصحيح بعدَ أنْ حققتمُ النصر؟

إنتصرَ أفضَلُنا وأكثرُنا حِكمة. لا ريبَ في ذلك. لكنْ هل يُمكنكم النظرَ إلى المُستقبَل بأمل يُعشعشُ، هذهِ اللحظة، في بولندا؟ لا أظنّ ذلك،

على الرغم من إنّهم أناسنا، أو أصدقاؤنا حتّى، ونحنُ لا نشكّكُ بنواياهم الطيبة. لكنّ ذلك لا يكفي كما يتبيّن.

أعتقدُ بأنّي قلقٌ الآن على بولندا مثلما كنتُ تماماً بالضبط. وربما أكثرُ أيضاً، لأنّ آمالنا قد خُيّبتْ مرّةً أخرى. كانَ هذا ليَحدُثَ في مرحلةٍ ما. نحنُ مصابونَ بخيبةِ أملٍ من كونِ أنّ هذا البلد لا يُمكنُ تنظيمَه على النحو الذي قد تصوّرناه ـ أو بالشكلِ الذي تصوّرته أنا ـ لجعلهِ بلداً مُحترماً، متسامحاً، حَكيماً ـ قد لا تكونُ حَكيماً هي الكلمة المناسبة ـ لجعلهِ لا مَعتوهاً جدّاً. أستطيعُ أنْ أرى أناساً، ملأى بالنوايا الطيبةِ، يحاولون القيامَ بشيءٍ ما، وهذا ما قد جرَت عليه طبيعة الحالُ منذُ دهور. إنّهم يحاولونَ تنظيمَ بنيةِ هذا البلد، جعلَه ينهضُ على قَدميه، جعلَه عظيماً، عالي المقام، لكنْ ما مِن أحدٍ ينجح. في كلّ مرّةٍ، يُستَحثُّ توقٌ غرّ، مفعمٌ بالحيويّةِ، إلى نظام، إلى عيشٍ كريم، إلى حياةٍ مقبولةٍ، بالأملِ. لقد كنتُ أعيشُ الحياةُ بتفاصيلها لأكثر من خمسين عام، وكثيراً ما راودتني آمالٌ مماثلة بالطبع؛ لكنّ الأملَ يُمسي أصغر فأصغر. إنّه يتصاغرُ معَ كلّ خُذلان. وتبقى المسألةُ هيَ ذاتها، أكانَ الأملُ قد أُلهمَ من قبلِ الشيوعيين في عام 1956 أو عام 1970، أم من قبلِ العمّال عام 1981، أم من قبلِ حكومتنا الجديدةِ في عاميّ 1990 و1991ـ لا يهمّ من يبعثُ الأمل. في كلّ مرّةٍ نُدركُ أنّ هذا الأمل كانَ مجرّدَ وهمٍ آخر، كذبةٌ آخرى، حلماً آخر وليسَ أملاً حقيقياً. تَظلُّ تسكبُ الماءَ في القدح. تظلّ تسكبُ، تسكبُ، تسكبُ، وتسكبُ، وتسكبُ ثمّ فجأةً يَطفحُ الماء. القدحُ مُمتليء.

لا أعرفُ ما المقصود ببولندا حُرّة. بولندا حُرّة أمرٌ مستحيلٌ كليّاً، ببساطةٍ لأنّ البلد واقعٌ ضمنَ رقعةٍ جغرافيةٍ سيئة. لكنّ ذلك لا يعني أنّه لا

يُمكنُ تنظيم شؤونِ هذهِ البلاد بتعّقل. من المؤكدُ جدّاً أنّ بالمُستطاعِ فعلُ ذلك، لكنْ لسوء الحظّ لا توجدُ أيةُ علاماتٍ تدلّ على هذا؛ في الواقع، إنّ تأسيسها يجري بنفس الطريقةِ الحمقاء التي قد تمّ بها سابقاً، بإستثناء أنّنا الآن نحنُ من يقوم بالتأسيس. وهذا أتعسُ ما في الأمر كلّه.

كانَ العديد من العلاقات الرفيعة قد إنهار؛ صداقات، علاقاتٌ شخصيّة، علاقاتٌ مهنيّة. كي أصدقكم القول، أستطيعُ أنْ أُحصي عدد الأصدقاء الذين إلتقيتُ بهم في بولندا خلالَ الأربعِ أو الخمس سنواتِ الأخيرة على أصابعِ اليد. ليسَ لأنّني لا أملك الوقتَ الكافي، بل لأنّ ما مِن حاجةٍ فعليّة لديّ تستدعي لقاءهم. وهم ليسوا بحاجةٍ للإلتقاء بيّ. هذهِ العلاقات، بكلّ بساطةٍ، قد إنهارتْ. في مرحلةٍ ما، كنتُ مُقرّباً جدّاً، جدّاً من وايدا، وكنّا نلتقي يومياً، لكنّني لم أرَه الآن منذُ أربعِ أو خمسِ سنوات. إلتقيتُ به ذاتَ مرّةٍ في واحدٍ من العروض الإفتتاحيّة. منحَ كلٌّ منا الآخرَ عناقاً، وكان هذا كلّ شيء. «إتصل بي». «إتصل بي». وإنتهى الأمر.

أنا على إتصالٍ وثيق بأيديك زيبروفسكي. ربّما لأنّنا نعملُ سويةً أو لأنّ أحدنا معجَبٌ بالآخر. أنا على إتصالٍ وثيقٍ بكريستوف زانوسي، رغمَ أنّنا نرى بعضنا على فتراتٍ متباعدةٍ جدّاً، وذلك طبعاً لأنّ لدينا فرصةً أقلّ للقاء. أنا على إتصالٍ متواصل بأنيسكا هولاند لأنّها موجودةٌ هنا، في باريس، لكنّني لا ألتقيها إلّا بقدرِ ما ألتقيها في بولندا. أنا ألتقي بمارسيل (31)، مصوّري، وهذا هو الأساس. وبهذا، هنالك عددٌ قليلٌ جدّاً من الأشخاص ممّن أنا على إتصالٍ معهم. لقد إنهارَ ذلك كلّه بعد الحُكم العسكريّ.

ربما كَنّ لي بعضُ الأشخاص حقداً. أتذكرُ وقوعي في بعض المشاكل

مع صديقٍ حميم جدّاً لي من كلية السينما، على سبيلِ المثال. في عام 1968، فإنّ أباه، الذي كانَ يشغلُ منصباً رفيعَ المستوى في الحزب، قد طُرِد (32). تمّت إعادةِ توظيفه، فيما بعد، في منصبٍ رفيعٍ آخر في وزارةٍ ما، لكنّه ما عادَ يعملُ في صفوف الحزب. إبنه، الذي كانَ من نفس الزقاق، مثلُ آدم ميشنيك (33)، إذا جازَ التعبير، كانَ يقع في مشاكلٍ فعليّة. كانَ قد أكملَ دراستَه في كلية السينما لكنّه لم يتمكّن من إيجادِ فرصةٍ للعمل.

كنتُ أصنعُ فيلماً وثائقياً وطلبتُ من صديقي هذا أنْ يكونَ مساعداً لي. لم يكن أمامَه ما هوَ أفضلَ من هذا ليقومَ بهِ، لذا فقد أبدى موافقته.

ثمّ فازَ هذا الفيلمُ بجائزة في **مهرجان كراكوف السينمائي**. وفجأةً تقدّم نحويَ ناقدُ أفلام شاب وقالَ بأنّي قد تصرفتُ كأحمق؛ بأنّي قد إعتليتُ خشبةَ المسرح لتَسلّم الجائزة بنفسي بدلاً من دَعوةِ رفيقي للصعودِ مَعي إلى الخَشبة. كانَ يرى أنّه كانَ يجب عليّ أنْ أتقاسمَ الجائزة. بدايةً، ظننتُه يتصرّفُ من تلقاء نَفسهِ، لكنّي تبيّنتُ لاحقاً بأنّها قد كانَتْ بادرةَ صديقي، لقد كانتْ وجهةَ نظر صديقي. لم أستطعْ إستيعابَ المسألة، إذ كنتُ أنا من قامَ بإخراجِ

67. مع سلافومير إجاك وأنيسكا هولاند في كان، 1988.

68. مع إدوارد زيبروفسكي في سويسرا.

الفيلم وأنا من قامَ بكتابةِ السيناريو. صحيحٌ بأنّ رفيقيَ كانَ مُساعداً لي، وبذا، كثيراً ما تَبادلنا الآراء حولَ كيفيةِ صناعةِ الفيلم. بَل حتّى إنّه كانَ يطوف في الأرجاء، باحثاً عن رجالٍ نستطيعُ تصويرهَم في الفيلم، مُفصحاً عن رأيهِ بأنّ شخصاً ما لائقٌ أكثر من آخرٍ، وعندها كنّا سَنذهبُ لرؤيةِ الشخصِ الذي قامَ هوَ بإختيارِهِ. لقد أنجزَ المهام المُعتادة لمُساعدِ مُخرجٍ أوّل. لم يكنْ هناكَ من سببٍ يُعطيه الحق ليُصبِحَ، على حين غرّةٍ، مؤلّفاً مُشارِكاً في كتابةِ الفيلم. لقد إتّضحَ في وقتٍ لاحق ـ لكنّ هذا أيضاً كانَ من جرّاءِ سوء تفاهماتٍ شتى، خَاصَّةٍ أخرى، بيننا في حينها ـ بأنّ صديقي هذا، وإلى يومنا هذا، يَحمل في صدرهِ عَليّ غِلّاً. لم يكن بوسعي مساعدته كثيراً. لم أكنْ في حالٍ أفضل بكثيرٍ مما كانَ فيه. كنتُ مخرجاً صغيرَ السنّ. كانَ هو منبوذاً على المستوى السياسيّ. أيّ شيءٍ آخرٍ كانَ بوسعي فعله؟. ربما كانَ بإمكاني القيامُ بما هو أكثر. لكنْ ومرّةً أخرى، لم تكن لديّ، على الإطلاق، أية طموحاتٍ كبيرة في بذلِ جهودٍ إستثنائيّةٍ لمُساعدةِ كلّ عصفورٍ صغير. لقد مَدَدتُ يدَ العونِ إلى هذا الرجل لأنّه كانَ صديقي.

أشعرُ بالكراهية، أو بالمرارة، تجاه الحياةِ التي أحاطتْ، وتُحيطُ، وستحيطُ بي، والتي هي على ما هي عليه، حيثُ كلّ شيء بائس، حيثُ لا تُوجدُ حقيقة، بل وهمٌ في وهم. أنا أتحدَّثُ عن بولندا التي لُعنتُ بِها، والتي سَأقضي فيها، بلا شكٍّ، بقيةَ عُمري. أشعرُ بالإمتعاض من هذهِ الحياة، من هذهِ البلاد التي إنحدرتُ منها والتي منها لن أتمكّنَ من الفرار أبداً، لأنّه أمرٌ مستحيل. وأكنّ لنفسي مشاعرَ كراهيةٍ مماثلة، لكوني جزءٌ مِن هذهِ الأمّة. إنّها ليست ضغينةٌ ضدّ الناس. الأمّة مكونةٌ من أفراد. الأمّةُ

مكونةٌ من 38 مليون شخصٍ فرد. لكنّ إرادةِ هؤلاء الـ38 مليون فرد تُقرّر، في لحظةٍ معينة، بأنْ تمضي الحياة في إتجاهٍ ما بَدلاً من آخَر.

نحنُ، كبولونيين، قد حَاولنا أنْ نلغي موقعنا التاريخي عدّة مرّات؛ أقصدُ، موقعنا بين الروس والألمان، المكان الذي تمرُّ من خلاله جميع الطرق الحديثة. خسرنا دائماً. عندما أفكّرُ في ما هي عليه بولندا والبولنديين الآن وفي كم جميلٌ هوَ ورائعٌ أنْ لا تسمَح لنا كرامتِنا بأنْ نحيا في عبوديةٍ أو أنْ نَعيشَ مَقهورين، وعندما أرى وارسو القبيحةِ حتى الرعب والمُخطّطةِ، بطريقةٍ رعناء، بشبكتها المُعدّةِ بغباء للمواصلات العامّة، وبعمرانِها، وهلمّ جرّاً؛ وعندما أفكّرُ بأنّ هذا هو حالها، فقط لأنّنا ذلكَ النوعِ من الشعب الذي نحنُ علَيه، فإنّني أتساءَلُ حينها عمّا إذا كانَ من الجيدِ أنْ نكونَ بهذا الوضع. ربّما من الأفضلِ لو كنّا جزءاً من أمّةٍ مختلفةٍ حيثُ الشوارع، بعدَ زوبعةِ الحربِ العالميةِ الثانية، حَسنة التنظيم، وحيثُ البيوتُ الحجرية التي يَعودُ زمنها إلى القرنِ التاسع عشر، ما تزالُ قائمةً وستظلّ قائمةً لمئاتِ السنين. قَد يكونُ من الأفضلِ أنْ نكونَ أمّةً كالأمّة الفرنسيةِ، التي إستقبلَتْ الألمانَ، سواء بشكلٍ ودّي أم لا، لكنْ حيثُ لم يَقع شيءٌ دراماتيكيٌ جدّاً وحيثُ بقيَ كلّ شيءٍ مُنتصباً، بينما تمّ تدكميرُ كلّ شيء في وارسو، لأنّنا تصرّفنا على نحوِ ما كان. أتساءَلُ، أيّهما أفضل؟ أنْ تقبلَ مُكرَهاً بشيءٍ، هو تقييدٌ جليٌّ للحرّيةِ وإذلالٌ واضح، طلباً لقدرٍ من الراحة، أم أنْ لا تقبلَ بالخزيّ وتبيحَ لنفسِكَ أنْ تُقتَل؟ هذا هو الإختيارُ الأساس. لا يوجدُ أيّ خِيارٍ آخر.

عندما أقولُ بأنّني أحملُ ضغينةً على بلدي، فإنّني في الحقيقةِ أحملُ ضغينةً ضدّ التاريخ، أو ربما ضدّ الجغرافيا التي عامَلت هذا البَلَد على

النحوِ الذي فعَلَت. لا شكّ، إنّ هذا ما يجبُ أنْ تكونُ عليه طبيعة الحال- سوفَ نُجلَدُ، سوفَ نحاولَ أنْ نَهجُرَ المكان الذي فيهِ لا ولن نفلحَ أبداً. هذا قدُرنا. لكنّه قد يكونُ مُرهِقاً للغاية. إنّه مرهقٌ بالنسبة لي.

قرأتُ مؤخراً شيئاً للمؤرّخ الإنجليزي، نورمان دَيفيز، عَن «**كلية كراكوف للتاريخ**» والتي كانتْ تقريباً أفضلَ كليّة بولنديّة للتاريخ. «في رأيهم»، يقول ديفيز (34)، «**فإنّ الفيتو الحرّ** (*Veto Liberum the*) (حق الفرد بالإعتراض على إرادةِ الجماعةِ ككلّ)، و**التآمرُ الحرّ** (*Conspiro Liberum the*) (حرّية التآمر ضدّ السّلطة)، و**التطهير الحرّ** (*Defaecatio Liberum The*) (الحق بتشويهِ سمعةِ معارضيّ شخصٍ ما)، كانتْ كلّها سماتٍ بولنديّة في التقليد المَشؤوم، ذاته». لسنواتٍ في **السيم** (35) البولندي، فإنّ أيّ عضوٍّ في البرلمان أو في مجلس الشيوخ كانَ بإمكانهِ الإعتراض على قانونٍ ما عبرَ حق النقض الحرّ، وكانَ، من المُحتمَل عندئذ، أنْ لا يُمرَّر ذلك القانون، حتّى وإنْ كانَ الآخرونَ جميعاً مُتّفقين على تمريرهِ. ذلك كان هو مَبدأ الفيتو الحرّ في بولندا. ويستمرّ ديفيز في قولِه بأنّ مؤرّخي كلّية كراكوف «أجمَعوا على إنّ هلاك الجمهوريةِ القديمة كانَ قد حصَلَ ضِمنَ السياقِ الطبيعيّ للأحداث، وبأنّ كلّ مُحاولاتِ إحياءها كانتْ بلا جدوى».

كُتبَ ذلك على يدِ مؤرّخٍ إنجليزيّ، هوَ، على الأرجحِ، مَوضوعيٌّ تماماً. لاحظَ، أيضاً، هذهِ الصّفاتُ البولنديّةِ، التي تتأتى، ربما، من موقعِ بولندا الجغرافيّ والسياسيّ، والتي تجعلُ قيامَ حكومةٍ إيجابيّةٍ أمراً مُستحيلاً. بينما حين يكونُ هنالكَ تهديد، يتّحدُ البولنديون في الحال. حينَ يُهزَمونَ، فإنّهم يتّحدونَ في الحال. إنّهم يتّحدونَ في المحنةِ وفي المعاناة، لكنْ، حينما تسنحُ هناكَ فرصةٌ للإتفاق، فهم يعجزون عن تحقيقَه.

هذهِ مفارقة السياسة. تحتاجُ السياسة بالتأكيد إلى أشخاصٍ أذكياء، لكنْ ألا يحتاجُ القانون إليهم هوَ أيضاً؟ ربّما يَحتاج. ربما يحتاجُ الفنّ إليهم. لعلّ الطب، الأدب، السينما، القانون، وإدارة المستشفيات لم تكن لتكونَ قادرةً على الإرتقاء بدونِ هؤلاء الأشخاص. طبعاً، كانَ بالإمكانِ وَضعُ كلّ الأطباء الأذكياء، الجيدين، العقلاء، الرائقين، الصالحين، الصادقين، الكرماء، الحَيويين في وزارة الصحة، لكنْ، من كانَ سيتولّى العنايةَ بالمرضى عندئذ؟. الأمرُ نفسَهُ ينطبقُ على كلّ شيءٍ آخر. برأيّي، مثلاً، إنّ وايدا، الذي كانَ قد قضى بضعة سنواتٍ في العمل السياسيّ، إرتكبَ خطأً فادحاً. لقد إستثمرَ براعتهِ في شأنٍ لا يَستحق. لم يُغيِّر أيّ شيء. لم يُحققُ أيّ شيء. حتى وإنْ قامَ بعملِ آلاف الأشياء، فهوَ لم يُنجِز، في الواقع، أيّ شيءٍ على الإطلاق. هناكَ نتيجةٌ واحدةٌ فقط ـ أنّه طيلة تلك الفترة، لم يَقم بعمل أيّ أفلام، والآن، إذا كانَ يقوم بذلك ـ وأنا، أتمنى له، بإخلاص، أنْ يكونَ فيلماً جميلاً ـ فإنّي أخشى على الفيلم من أنْ يتلوّثَ بالمرارةِ التي إكتسبها خلالِ محاولته ممارسة اللعبةَ السياسيّة.

هكذا، تعتقدُ المعارضة، يقيناً، بأنّي قد تسبّبتُ لهم بضررٍ بالغ معَ فيلم «لا نهاية»، لأنّني لم أبرزْ النَصر. كنتُ أظنّ بأنّي قد عرضتُ الحقيقة. وإستقبَلتْ الكنيسة الفيلم، طبعاً، بصورةٍ سيئةٍ للغاية، لأنّ المرأة تُقدِمُ على الإنتحار في النهاية، ناهيكَ عن حقيقةِ قيامِها بخلعِ لِباسِها الداخليّ مرّاتٍ عدّة!. إنّها تقومُ بالإنتحار، وهي خطيئة مُميتة، وتموتُ تاركةً وراءَها طفلٌ صغير، ولذا فإنّ ذلكَ كانَ أمراً مرفوضاً تماماً من قِبَلِ الكنيسة. فقط آنذاك تُصبحُ مُرتاحةَ البال. وبعد إنتحارها فقط أظهرُ، في أحدِ المشاهدِ، شعورها بالبهجةِ والسرور. إذ تكون قد وجدَتْ لَها مكاناً أفضل هناك.

وفيما كانَ يجري كلّ هذا، حدثَ وإنْ صادَفتُ في الشارع، بشكلٍ غير متوقّع، سينارستي المُشتَرِك. إنّه محام، يتجوّلُ هنا وهناك، وليس لديه عملٌ كثير ليؤدّيه. ربّما يملكُ وقتاً للتأمّل. صحيحٌ بأنّه قد حصلَ على بعضِ المهامِ ليقوم بها خلالَ السنين القليلة الماضيّة، لأنّنا كنّا نرزحُ تحت سلطة الحكمِ العرفيّ، وشاركَ في عددٍ قليلٍ جدّاً من المحاكمات السياسيّة في بولندا. لكنّ الحكم العسكريّ إنتهى في وقتٍ أبكر مما كنّا جميعاً نتوقّعُ. وفي أحدِ الأيّام، إلتقيتُ به على حين غرّة. كانَ الجوّ قارساً. وكنتُ قد فقدْتُ أحدَ قفّازيّ. «يتعيّنُ على أحدهم أنْ يصنعَ فيلماً عن الوصايا العشر»، قالَ لي بيسيفيتش. «ينبغي عليكَ القيام بذلك». فكرةٌ مزعجة، بالطبع.

لا يعرفُ بيسيفيش كيفَ يكتب. لكنّه قادرٌ على التحدّث. يستطيعُ التحدّث، وهوَ ليسَ قادراً على التحدّث فحسب، بل وعلى التفكير أيضاً. نَقضي ساعاتٍ عديدةً في الحديث عن أصدقائنا، عن زوجَتَينا، عن أطفالنا، عن زلاّجاتِنا، عن سيّاراتِنا. لكنّنا نَواصلُ الرجوعَ إلى ما يُمكنُ أنْ يكونَ مفيداً للقصّة التي نُبدعها. في الغالب جدّاً، يكون كريستوف هو صاحبُ الأفكار الأساسيّة؛ أفكارٌ تبدو، في الحقيقةِ، وكأنّها غيرُ قابلةٍ للتصوير في فيلم. وأقومُ أنا بالدفاعِ عن نفسي ضدّها طبعاً.

عمّت الفوضى والإضطراب بولندا أواسطَ عقد الثمانينات ـ كلَّ مكان، كلَّ شيء، وحياةَ كلّ فردٍ تقريباً. توترٌ، شعورٌ باليأس، وخوفٌ من قادم أسوء، كانَتْ أشياء واضحة. كنتُ قد بدأتُ أسافرُ قليلاً إلى خارجِ البلاد في ذلك الوقت، ولاحظتُ لا يَقيناً عامّاً في العالم بأسرهِ. إنّني حتّى

لا أفكّرُ بالسياسة هنا، بل بالحياةِ العاديّةِ، اليوميةِ. إستشعرتُ لا مبالاةً متبادلة خلفَ الإبتسامات الكيّسة، وتولّد لديّ إنطباعٌ غامرٌ بأنّني أراقبُ، أكثر فأكثر، أناساً لا يَعرفونَ في الحقيقةِ سَبباً لإستمرارهم في الحياة. لذا كنتُ أعتقد أنّ بيسيفيتش على صواب، إلّا إنّ تحويل الوصايا العشر إلى فيلم سيكونُ مهمّةً شاقّة جدّاً.

هل ينبغي أنْ يكونَ فيلماً واحداً؟ بضعةَ أفلام؟ أم عَشرة ربّما؟ أيكونُ مُسلسلاً، أم بالأحرى، سلسلة من عشرةِ أفلامٍ منفصلةٍ، يعتمدُ كلٌّ منها على وصيّةٍ من الوصايا؟ بدا هذا التصوّر أقرب لفكرةِ المقترحات **العشرة**، عشرةُ أفلامٍ مدّةُ واحدها ساعةٌ واحدة. في هذهِ المرحلة، كانتْ المسألة الهامّةُ هي كتابة النصوص السينمائيّة ـ لم أكنْ أفكّرُ بعد في إخراج الفيلم. أحدُ الأسباب التي تقفُ وراء المباشرة بالعمل هي حقيقة أنّني كنتُ، لعدّة سنواتٍ، نائباً لكريستوف زانوسي، الرئيس الفنيّ **لدار تور للإنتاج**. كانَ زانوسي يَعمل خارجَ البلاد، على نطاقٍ واسع، لذا كانَ هوَ من يصنعُ القرارات الرئيسيّة، فيما تُركَتْ لي إدارةُ الشؤون اليوميّة لدار الإنتاج. إحدى وظائف دار الإنتاج هي مُساعدةُ المخرجينَ الشبابِ على إخراجِ أفلامِهم الأولى. عرفتُ مُخرجينَ كثيرين مثل هؤلاء، ممّن كانوا يَستحقونَ نيل فرصة نحو النجاح، وكنتُ أدركُ كم هو من الصعبِ الحصول على المال. لزمنٍ طويلٍ في بولندا، ظلّ التلفزيون الحاضنة الطبيعيّة للأعمال الإخراجيّة الأولى ـ الأفلام التلفزيونية أقصرُ وقتاً وأرخصُ تكلفةً، لذا فإنّها تنطوي على قدرٍ أقلّ من المُجازَفة. الصعوبةُ تكمنُ في حقيقة أنّ دائرة التلفزيون لم تكن مُهتمّة بأفلامِ العرض المتكامل. كانت ترغبُ بالمسلسلات، وفي حالةِ إضطرارها

تحتَ ضغطٍ ما، فإنّها كانت توافقُ على سلسلة الأفلام الكاملة. وعليهِ، ظننتُ بأنّنا لو قمنا بكتابةِ عشرةِ نصوصٍ سينمائيّة وقدّمناها على إنّها «**الوصايا العشر**»، فسيكونُ بمقدورِ عشرة مخرجينَ شبّان أنْ يُخرجوا فيلمَهم الأوّل. لبرهةٍ من الزمن، حفّزَتْ هذهِ الفكرة عمليةِ الكتابةِ لدينا. وفي وقتٍ لاحقٍ فقط، حِينما أصبحتْ النسخ الأولى من نصوص السيناريوهات السينمائية جاهزة، أدركتُ، وبشيء من الأنانيّة، عدمَ رغبتي بتسليمها إلى أيٍّ كان. كنتُ قد بدأتُ أُعجبُ بها تدريجياً مع مرور الزمن، وكنتُ سأشعر بالأسفِ للتخلي عنها. أردتُ القيام بإخراجِ الأفلام وقد أصبحَ من الواضح بأنّي سأنجزُ العشرة كافّة.

أدركنا منذ البدايةِ أنّ الأفلام ستكونُ معاصرة. لبرهةٍ وجيزة، كنّا نفكّرُ بَموضعَتِها في عالم السياسة، لكنْ، في أواسط الثمانينات، كانتْ السياسةُ قد كفّتْ عن أنْ تكونَ مُثارَ إهتمامنا.

خلالَ فترة الحكم العرفيّ، أدركتُ بأنّ الآراء السياسية ليستْ مُهمّةً حقّاً. إنّها، بشكلٍ من الأشكال، تُحدّدُ موقِفنا، ومَا هو مسموحٍ أو غيرُ مسموحٍ لنا بفعله، لكنّها لا تجدُ إجاباتٍ على أسئلةِ البشرِ المهمّة حقّاً. إنّها ليست بقادرةٍ على أنْ تفعلَ أيّ شيء حيالَ أو أنْ تُجيبَ عَن أيّ من تساؤلاتنا الجوهرية والأساسيّة والبشرية والإنسانية. في الواقع، لا يهمّ ما إذا كنتَ تعيشُ في بلدٍ ذاتِ نظامٍ شيوعيّ أم في بلدٍ رأسماليٍّ مُزدَهر، بقدرِ ما تظلّ أسئلةٌ كهذهِ مقلقةً، أسئلةٌ من قبيل، ما هوَ المعنى الحقيقيّ للحياة؟ لماذا نستيقظُ صباحاً؟ السياسةُ لا تجيبُ على ذلك.

حتّى عندما كانتْ أفلاميّ تتناولُ أناساً مُنخرطينَ في العمل السياسيّ، فإنّني كنتُ أحاولُ دائماً أنْ أكتشفَ أيَّ نوع من الاشخاصِ هم. شكّلتْ

البيئة السياسيّة خلفيةَ للأحداث فحَسب. وحتّى الأفلام الوثائقيةُ القصيرة كانتْ عَن الأشخاص دوماً، عن ما يبدون عليه. لم تكن أفلاماً سياسيّة. لم تكنْ السياسةُ هي الموضوع أبداً. حتّى حينَ يَظهر، في «مهووس الكاميرا»، رجلٌ يُمثّلُ ما يُطلق عليه تسميّة الطرف الآخر، أي مُدير المَصنع تحديداً، والذي يزيلُ بعضَ المشاهدِ من الفيلم العائدِ للشخصيةِ الرئيسيّة، فإنّه، هوَ كذلك، كائنٌ بشريّ. إنّه ليسَ مجرّدَ مُمثّلٍ عن البيروقراطيّين بَطيئيّ الفهم الذينَ يقومونَ بعمليةِ إزالةِ المَشاهدِ من الأفلام. بل هوَ إنسانٌ أيضاً، إنسانٌ يحاولُ إيضاحَ السبب الذي يجعَلَهُ يتدخّل. إنّه بالضبطِ تماماً مثلَ الرقيب السينمائيّ في وارسو، الذي إعتادَ على إستبعادِ أجزاءٍ منوّعة من أفلامي. من خلال فيلم «مهووس الكاميرا»، أردتُ رصدَه وإكتشافِ السَبب الحقيقيّ الذي يقبَعُ وراء أفعاله. هَل يقومُ بتنفيذِ القراراتِ بطريقةٍ آليةٍ غبيّةٍ وحسب؟ أم لعلّه يملكُ أسباباً قد لا أتفقُ وإيّاهُ فيها، لكنّها تَبقى، مَعَ ذلكَ، أسباباً.

أشعرُ بالغثيان من الواقعيّات البولنديّة لأنّ كلُّ شيءٍ يتوخّى مجراهُ الطبيعيّ رغماً عنّا، متعالٍ علينا وما مِن شيءٍ يمُكننا القيامُ بِه أزاءه. لم نكن أنا وبيسيفيتش نؤمنُ بأنّ السياسةَ قادرةٌ على التغيير، هذا عداكَ عن التغيير نحوّ الأفضل. كذلكَ، كنّا قد بدأنا نرى، حدسياً، أنّ من المُمكنِ تسويق «الوصايا العشر» على نطاقٍ واسعٍ في الخارج. ولهذا فقد قرّرنا أنْ نَستبعِدَ السياسةَ.

ولأنّ الحياة في بولندا صعبة ـ حياةٌ لا تُطاق، في الواقع ـ فقد كانَ عليّ أنْ أظهِرَ بعضاً من هذا في الفيلم. معَ ذلك، فقد جنّبتُ المشاهدينَ، بالفعل، العديد من المظاهرِ الكريهةِ جدّاً، التي تحدثُ في الحياةِ اليوميّة.

أولاً، لقدْ أنقذتُهم من كلّ ما هو مُرعب كالسياسة. ثانياً، لم أُظهِر طوابيراً قبالةَ المحال. ثالثاً، لم أظهرُ شيئاً كالبطاقةِ التموينّيّة ـ على الرغم من إنّ بضائعاً كثيرةً كانتْ مقنّنةً آنذاك. ورابعاً، أنا لم أظهِرُ التقاليد المُملّةِ والمروّعة. حاولتُ أنْ أظهِرَ أفراداً في مواقفٍ صعبة. كلّ شيءٍ يتعلّقُ بالمعاناة الإجتماعيّة أو صعوباتِ الحياة بشكلٍ عام، كانَ موجودة دائماً في مكانٍ ما من سياق الأحداث.

«الوصايا العشر» هو محاولةٌ لروايةِ عشرَة قصَصٍ تتناولُ عشرَ أشخاصٍ أو عشرينَ، يُدركونَ فجأةً ـ وهم واقعونَ في صراعٍ بسبب هذهِ الظروف، على وجهِ الدقّة، وليسَ ما عداها، ظروفٍ خياليةٍ لكنّها يمكنُ أنْ تحدثَ في حياة كلّ مرء ـ بأنّهم يدورونَ في حلقةٍ مفرغة، ولا يُحققونَ ما يتوقونَ إلى تحقيقهِ. لقد أصبحنا أنانيّينَ جدّاً، واقعينَ، بدرجةٍ كبيرةٍ، في عشقِ أنفسنا وإحتياجاتِنا، كما لو أنّ الآخرونَ، بطريقةٍ ما، قد تلاشوا جميعاً في الظلّ. نحنُ نقدّمُ الكثير لمَن نحبّ ـ من المفترض ـ لكنْ عندما نُعيد النظر إلى زمانِنا، نرى بأنّه على الرغم من إنّنا قد قدّمنا لَهم ما عندنا، غيرَ إنّنا لم نمتلك القوّة الكافية أو الوقت الفائض لنأخذَهم بالأحضان، أو ببساطةٍ، لنوجّه لهم كلمةً طيبةً أو أنْ نقولَ شيئاً رقيقاً. لم نجدْ وقتاً فائضاً للمَشاعِر، وأعتقدُ بأنّ المشكلةُ الحقيقية تكمنُ هنا بالذّات. أو وقتاً للعاطفةِ، التي ترتبطُ إرتباطاً وثيقاً بالمشاعِر. حياتُنا تنسابُ من بينِ أصابعنا.

أعتقدُ بأنّ حياة كلّ فرد هي حياةٌ جديرةٌ بالتفحص النقديّ الدقيق، وبأنّ لها أسرارها وأحداثَها الدراميّة. الناسُ لا يتحدّثونَ عن حياتِهم لأنّهم يشعرونَ بالحَرج. لا يُريدونَ فتحَ جراحٍ قديمةٍ، أو هُم يَخشونَ أنْ يَبدوا قَديمي الطرازِ أو رقيقي العاطفة. لذا أردنا أن نبدأ كلّ فيلمٍ بطريقةٍ تُوحي

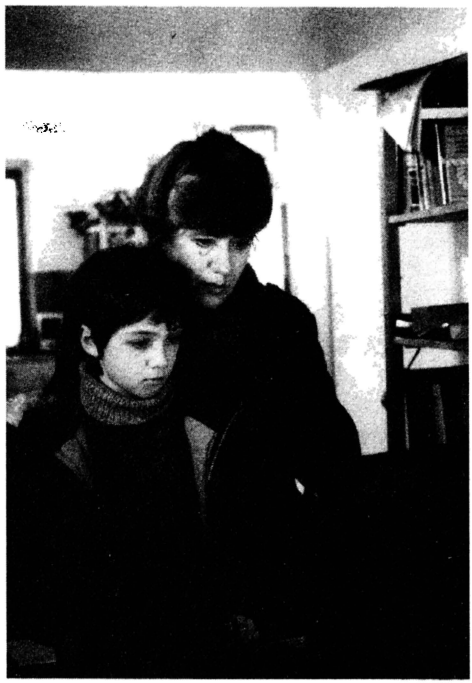
كما لو أنّه قد تمّ إختيارُ الشخصيةَ الرئيسية بصورةٍ عشوائيّة. لقد فكّرنا بمُدَّرجٍ ضخم، كنّا فيهِ سنركّزُ أنظارَنا على وجهٍ واحدٍ تحديداً، من بينِ مئةِ ألفِ وجه. وكانتْ لدينا أيضاً فكرة أنْ ندَعَ الكاميرا تلتقِطُ شخصاً ما لوحدِها، في شارعٍ مزدحم، ومن ثمّ نتعقّبه أو نتَعقّبها خلالَ الزمنِ المتبقي مِن الفيلم. في نهايةِ المطاف، قرّرنا تحديد موقع العمَل في مُجمّعٍ كبيرٍ للعقاراتِ السكنيّة، مزوّدٍ بآلافٍ من النوافذِ المُتشابهة، المؤطّرة بالّلقطةِ التمهيدية (*Shot Establishing The*). إنّه أجملُ المجمّعاتِ السكنيةِ في وراسو، وهذا سبب إختياري لَهُ. إنّه يبدو مَهيباً جدّاً وعليه يُمكنُكَ أنْ تتخيّل ما تبدو عليه المجمّعاتِ الأخرى. إنّ حقيقة أنّ جميع الشخصياتِ تقيمُ في مجمّعٍ واحد، تَجمعُ بينَهم. هم يتقابلونَ أحياناً، ويقولونَ: «هل لي أنْ أستعيرَ كوباً من السكّر؟».

بصورةٍ أساسيّةٍ، تسلُكُ شخصياتي سُلوكاً يشبهُ إلى حدٍ كبيرٍ سلوكَها في أفلامٍ أخرى، بإستثناءِ أنّني في «الوصايا العَشر»، ربّما ركّزتُ على ما يدورُ في داخلِهم بدلاً من التركيزِ على ما يَحدُثُ في الخارج. في السابِق، غالباً ما كنتُ معتاداً على التعاملِ معَ العالمِ المحيطِ بنا، مَعَ ما يَحدُثُ هنا وهناك، وكيفَ تؤثّرُ الظروفُ والأحداث الخارجيّة في الناس، وكيفَ يؤثّرُ الناسُ أخيراً في الأحداثِ الخارجيّة. الآن، في عملي، قد ألقيتُ جانباً هذا العالمَ الخارجيّ، وبتُّ، أكثر فأكثر، أتناولُ أشخاصاً يَعودونَ إلى المنزلِ، يُغلقونَ الباب عليهِم من الداخل، وينفردونَ بأنفسهم.

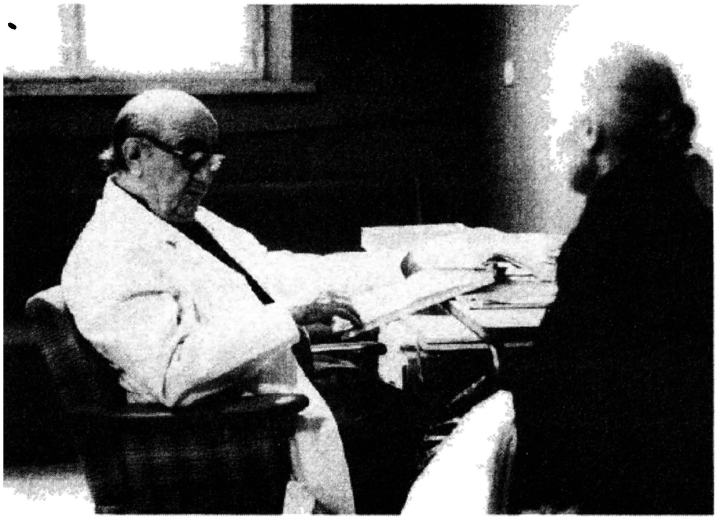
أعتقدُ بأنّ كلّ الناس ـ وهذا بصرفِ النظرِ عن النظام السياسيّ ـ لديهم وَجهان. إنّهم يرتدونَ وجهاً واحداً في الشارع، في العمل، في السينما، في الباص أو السيارة. في الغرب، هذا هوَ وَجه الشخصِ المفعمِ بالنشاط،

وَجه الشخصِ الناجحِ أو الذي سيغدو ناجحاً في المستقبلِ القريب. هذا هوَ الوجه المناسب للإرتداء في الخارج، والوجه الملائمِ للغرباء.

أعتقدُ بأنّ الكمالَ هو مركّبٌ معقّدٌ للغاية ولسنا بقادرينَ، أبداً، على القول: «كنتُ صادقاً» أو «لم أكنْ صادقاً». في كلّ أفعالنا وفي جميع المواقفِ المتباينةِ التي نجِدُ فيها أنفسنا، نَلفي أنفسنا في موقفٍ لا توجدُ فعلاً طريقةٌ للخروجِ منه ـ وحتّى وإنْ كان هنالك مَخرَج، فإنّه ليسَ الأفضل، ليسَ مَخرجاً جيّداً، إنّه مجردُ خيار أفضل



69. الوصايا العشر 1.



70. الوصايا العشر2.

71. الوصايا العشر 9.

نسبياً من الخياراتِ الأخرى، أو بعبارةٍ ثانية، إنّه الأقلّ شرّاً. هذا، بالطّبع، يُعرّف الكمال. أحدُهم يودّ أنْ يكونَ في غايةِ الصدق، لكنّه لا يَستطيع. مَعَ كلّ القراراتْ التي تتخذها يوميّاً، لا يُمكِنكُ، على الإطلاق، أنْ تكونَ صادقاً بالكامل.

الكثير من الأشخاص الذين كانوا، على ما يبدو، سبباً وراءَ الكثيرِ من الشرّ، يؤكّدونَ بأنّهم كانوا مخلصين، أو بأنّهم لم يكونوا قادرينَ على أنْ يسلكوا سلوكاً آخَر. هذا فخٌّ آخَر، رغمَ إنّ ما يقولونَه قَد يكونُ صحيحاً. هذا هوَ حالُ السياسةِ بالتأكيد، رغمَ إنّ هذا لا يُعدّ تَبريراً. إذا كنتَ تمارِسُ العمَلَ السياسيّ، أو تَعمَلُ في أيّ حقلٍ إجتماعيٍّ آخر، فأنتَ مسؤولٌ أمامَ الناس. إنّه أمرٌ لا يُمكنُ الفرارُ منه، على كراهيتِهِ. أنتَ مراقَبٌ دائماً من قِبل آخرين ـ إنْ لم تكن في الصُحفِ، فمِن قبل جيرانِك، عائلَتِك، أحباءِك، أصدقائِك، معارفِك، أو حتّى من قِبل غُرباءٍ في الشارع. لكنْ، وفي الوقتِ ذاته، يوجدُ هنالكَ ما هوَ أشبَه بالباروميتر، في كلٍّ منّا. على الأقل، أنا أشعُرُ به بَجَلاء؛ في كلِّ التسوياتِ التي أتوصّلُ إليها، في جميعِ القراراتِ التي أقومُ بإتخاذها، لديّ حدٌّ واضحٌ جدّاً بالنسبةِ لما لا يَجبُ عليّ فعله، وأحاولُ عَدمَ القيام بِهِ. بلا شكّ، أنا أقدمُ على إرتكابِ الفعلةِ أحياناً، لكنّي أحاولُ أنْ لا أفعل. وليسَتْ لهذهِ المسألة علاقةٌ بأيّ وصفٍ مفصّلٍ أو تعريفٍ دقيقٍ للصوابِ والخطأ. بل لها علاقةٌ بالقَراراتِ اليَوميةِ الواقعيّة.

هذا شيءٌ فكّرنا حيالَه كثيراً خلالَ عملِنا على إنجازِ «الوصايا العَشر». ما هو، في جوهرِهِ، الصواب وما هو الخطأ؟ ما هوَ الكذب وما هو الصدق؟ ما هي الأمانة وما هي الخيانة؟ وما ينبغي أنْ يكونَ موقفُ المرءِ منها؟.

أظنّ بأنّ نقطةً مرجعيّةً مُطلقةً هي موجودةٌ فعلاً. رغم أنّه لا بدّ لي من

القول بأنّني حينَ أفكّرُ بالإله، فإنّه غالباً ما يكونُ إلهُ **العَهدِ القديم** بدلاً من **الجديدِ**. إنّ الله في العهدِ القديم هو إلهٌ أمّار وقاسٍ؛ إلهٌ لا يتسامَح، إلهٌ يأمرُ بلا رحمةٍ بطاعةِ عقائدِهِ الأساسيةِ التي كانَ قدَ فرَضَها. اللهُ في العهدِ الجديد هو إلهٌ رحيم، رجلٌ عجوزٌ بلحيةٍ بيضاءَ رقيقُ القَلب، يُسامحُ على كلّ شيء. اللهُ في العهدِ القديم يتركُ لنا الكثيرَ من الحرّية والمسؤوليةِ، إنّه يراقبُ كيفَ نَستخدمَها، ثمّ يُثيبُ أو يُعاقِب، وما مِن هناك من إسترحام أو مغفرة. إنّه شيءٌ باقٍ، مطلقٌ، ناصِعٌ وليسَ نسبيّاً. وهذا ما يجبُ أنْ تكونَ عليهِ النقطة المرجعية، وخصوصاً لمَنْ همُ على شاكلتي، مَنْ هُم ضعفاء، مَنْ هم يَبحثونَ عن شيء، مَنْ هم ليسوا على دراية.

مفهومُ الخطيئةِ يتّصِلُ إتصالاً وثيقاً بهذا السُّلطان المُجرّد والمُطلق الذي غالباً ما نسمّيه الله. لكنّني أعتقدُ بأنّ هناكَ مَفهوماً لخطيئةٍ يَجري إرتكابها بَحقّ النَفس وهوَ مُهمٌّ بالنسبة لي، ويَحملُ، حقيقةً، نفسَ المَعنى. إنّها خطيئةٌ تنجمُ، في العادةِ، عن مَوطنِ الضّعف؛ عَن حقيقةِ أنّنا على دَرَجةٍ من الضّعفِ لا نُقاوَم مَعها الإغراءَ؛ إغراءَ الحصولِ على المزيدِ من المال والراحة، إغراءَ تَملّكِ رجلاً بعينِهِ أو إمرأةً بذاتِها، أو إغراءَ الإمساكِ بزمامِ نفوذٍ أوسَع.

بَعدَ ذلك يأتي التساؤلُ عمّا إذا كانَ ينبغي لنا العيش في خوفٍ من الخطيئةِ. هذهِ مشكلةٌ مختلفةٌ كلّياً، والتي تنشأُ، هي الأخرى، عن التقليدِ الموروث للعقيدةِ الكاثوليكيّة أو الدينِ المَسيحيّ. الأمرُ يختلفُ قليلاً في اليهوديّة؛ لَديهم مفهومٌ مُختلفٌ عن الخَطيئة. وهذا هوَ السّببِ الذي جعَلني أتكلّمُ عن **إلهِ العهدِ القديم وإلهِ العهدِ الجَديد**. أعتقِدُ بأنّ سُلطاناً كهذا موجوداً فعلاً. وكما قالَ أحَدُهم، إنْ لم يكن الإلهُ موجوداً، فَقد كانَ

على أحدٍ ما إبتداعَه[1]. لكنْ لا أظنّ بأنّ لدينا عدالةٌ مثاليّةٌ هنا، على هَذهِ الأرض، ولن تكونَ لدينا أبداً. إنّها عدالةٌ على مِيزانِنا نَحنُ، ومِيزانِنا غاية في الصغر. نَحنُ صغارٌ جدّاً ومُختلّون.

إذا كانَ شيءٌ يُغيضُكَ بتذمّرِه، على نحوٍ مستمرٍّ، من كونكَ قد إرتكبتَ فعلاً خاطئاً، فذاكَ يعني أنّكَ تُدركُ أنّه قد كانَ بوسعكَ القيامُ بفعلِ الصواب. لديكَ معايير، منظومَةٌ قيم هرميّة. وهذا ما أعتقدُ أنّه يُمثّلُ برهاناً على إمتلاكِنا إحساساً بما هو صوابٌ وما هو خطأ، وعلى أنّنا في وضعٍ يُتيحُ لنا ضبطَ بَوصَلتنا الداخليةِ. لكنْ في أحيانٍ كثيرةٍ، وحَتّى عندما نكونُ مُدركينَ للتَصرّفِ النزيهِ والشيءِ الصحيحِ الذي ينبغي القيام بِهِ، نحنُ لا نستطيعُ إختيارَه. أجدُ بأنّنا لسنا أحراراً. نحنُ نقاتِلُ دائماً من أجلِ شكلٍ من أشكالِ الحرّيةِ، وقد تمّ، إلى حدٍّ ما، تحقيق هذهِ الحرّية، وخصوصاً الحرّية الخارجيّة ـ على الأقلّ في الغرب، وبدرجةٍ أكبرُ بكثيرٍ مِنها في الشَرق. في الغرب، فإنّ لديكَ مُطلَقُ الحرّية في شراءِ ساعةٍ يدويةٍ أو زوجٍ من البناطيلِ التي تُريد. إذا كنتَ بحاجةٍ إليها فعلاً، فستقومُ بشراءها. يُمكِنُكَ الذهابُ إلى حيثُ تُحب. لديك مطلقُ الحرّية في إختيارِ مكانٍ تعيشُ فيه. أنتَ حرٌ في إختيارِ الظروفِ التي تعيشُ وسَطَها. يُمكِنُكَ العيش ضمنَ فئةٍ إجتماعيةٍ ما بدلاً من أخرى، وسطَ جماعةٍ من البشر بدلاً من أخرى. في حين أؤمنُ بأنّنا سجناءُ عواطفِنا، فيزيولوجيتِنا، وبالتأكيدِ بايولوجيتِنا، تماماً بنفس القدرِ الذي كنّا عليهِ قبلَ آلافِ السنين. سجناءٌ للتقسيم المُعقّدِ نوعاً ما، والنسبيّ عادةً، بَينَ ما هوَ أفضل وما هوَ أفضل بقليل، وذاكَ الذي أقلّ بقليلٍ أفضلُ، وبينَ ما هوَ أسوء قليلاً. نحنُ نسعى دائماً لإيجادِ مَخرج.

---

(1) المقولة للفيلسوف الفرنسيّ **فولتير**.

لكنّنا حبَيسي عواطِفنا ومَشاعرنا. لا يُمكنُكَ التخلّصَ من هذا. لا يُشكّل الأمرُ فرقاً إذا ما كانَ لديكَ جوازُ سفرٍ يُتيحُ لكَ الدخول إلى كافّة البلدانِ أم الدخولَ إلى بلَدٍ واحدٍ فقط والبقاءَ فيه. إنّها مقولةٌ قديمةٌ قِدَمَ العالَم ـ الحرّيةُ تكمنُ فيها. هذا صحيح.

عندما يُبارِحُ الناسَ السجنَ ـ وأنا الآن أفكّرُ بالإعتقال السياسيّ بوجهٍ خاص ـ فإنّهم يكونونَ عاجزينَ عَن مواجهة الحياةِ ويقولونَ بأنّهم لم يكونوا أحراراً بحق قطّ إلّا في السجن. لقد كانوا أحراراً هناك لأنّهم أدينوا بأنْ يقضوا حياتَهم في حُجرَةٍ أو زنزانةٍ واحدةٍ مع شخصٍ واحدٍ بعينهِ، أو بتناولِ هذا النوعِ من الأطعمةِ أو ذاك. خارجَ السجنِ، لديكَ الحرّية في إختيارِ ما تأكُل. بإمكانِكَ الذهاب إلى مطعَم إنجليزيّ أو إيطاليّ أو صينيّ أو فرنسيّ. أنتَ حرّ. السُجناء ليسوا أحراراً في تناولِ ما يَشتهون، لأنّهم لا يحصلونَ سوى على ما يتمّ تقديمَه في سطلٍ إليهم. السُجَناء ليسوا أحراراً، لأنّهم لا يملكونَ القدرةَ على إتّخاذِ خياراتٍ أخلاقيّةٍ أو عاطفيةٍ، وأمامَهم أيضاً عددٌ أقلّ من الخيارات، إذ ليسَتْ لديهم مشاكِلُ الحياةِ اليوميةِ التي تُثقِلُ كاهلنا كلّ يوم. إنّهم لا يخوضونَ تجربةَ الحبّ، أو ربّما هُم يعانونَ الإشتياقَ فحسب. ليسَت لديهم إمكانيةُ إشباعِ أحاسيس الحبّ عندَهم.

وبما إنّ هناكَ عدداً أقلّ بكثيرٍ من الخيارات يُمكنُ القيامُ بها داخلَ السجنِ، فإنّ هناكَ إحساساً أكبر بالحرّيةِ مِن لحظةِ مُغادرتِهِ. نظرياً، حينَ تغادِر السجن، فإنّك تحصَل على حرّيةِ تناول ما تشتهي من الطعام، لكن في مَملَكةِ الأحاسيس، داخلَ مَملكةِ عواطفِكَ أنت، فإنّك واقعٌ في مصيدة. الناسُ يكتبونَ دائماً عن هذا، وأنا أفهمهم على أحسن وجه.

الحرّيةُ التي حَقّقناها في بولندا الآن لا تعودُ علينا حقّاً بأيّ شيءٍ، لأنّنا

لا نستطيعُ الإيفاء بشروطِها وتلبيةِ متطلّباتِها. لا نَستطيعُ أنْ نفي بشُروطِها بالمعنى الثقافيّ لأنّه لا توجَدُ هناك أيةُ أموالٍ. لا توجدُ هناكَ، ببساطةٍ، أيةُ أموالٍ تُرصَدُ للثقافةِ. ولا توجَدُ أموالٌ لأشياءٍ كثيرةٍ، هي على قدرٍ أكبرُ أهمّيةً من الثقافة. وعليهِ فثمّة مفارقة: لقد كنّا نملكُ مالاً إنّما لا نملكُ حرّية، والآن نملكُ حرّية لكنْ لا نملكُ مالاً. نحنُ عاجزونَ عن التعبير عن حرّيتنا لأنّنا نعدم الوسائل. لكنْ إذا كانَ هذا كلّ ما يمكنُ أنْ يُقالُ بهذا الصدَد، فستكونَ المسألة طبعاً سهلة نسبياً؛ يوماً ما سوفَ يتمّ تدبيرُ المال. المشكلة أكثر خطورةً من هذا. كانتَ للثقافة، وللسينما خصوصاً، أهمّيةٌ إجتماعيّةٌ عُظمى في بولندا في ما مضى، وكانَ نوعُ الفيلم الذي تقومُ بصناعتهِ أمراً مهمّاً. وكذلكَ كانَ الأمر مع دوَلِ أوربا الشرقيّة كافّة. وبمعنىً ما، فقد كانَ عددٌ غفيرٌ من الناس يترَقّبُ مشاهدةَ نوعِ الفيلم الذي كانَ سيقومُ وايدا أو زانوسي، على سبيلِ المثال، بصناعتِهِ في المرّة القادمة، إذ لم يكنْ صُنّاعَ الأفلام، ولسنواتٍ عَديدةٍ جدّاً، قد تقبّلوا أوضاع الحالة القائمة، ولقَد حَاولوا فعلَ شيءٍ يُعبّرُ عن موقفَهم. كانَتْ الأمّةُ بأكملِها غير قادرة على تقبّل الأوضاع التي كانتْ قائمة في حينها. بهذا المعنى، فقد كنّا في وضعٍ مترَفٍ ومتفرّد. كنّا مُهمّينَ حقّاً ـ بسبب الرقابةِ، على وجهِ الدقّة.

من المسموحِ لنا، في الوقتِ الحاضرِ، أنْ نقولَ كلُّ شيء، لكنّ الناسَ توقّفوا عن الإكتراثِ بما هو مسموحٌ لنا قولَه. كبّلَتْ الرقابةُ أيدي الكتّابِ بنَفس القدَر الذي كبّلَتْ فيهِ أيدي العامّة. أصبحَتْ العامّة من الناس على مَعرفةٍ بالقوانين التي كانتْ الرقابةُ تَعمَلُ بمُوجبها، وإنتظَرتْ إشارةً تدلّ على إنّ هذهِ القوانين قد تمّ تَجاهُلَها. لقَد تفاعَلتْ مَعَ كلّ هذهِ المؤشّرات بشكلٍ مثاليّ، قامَتْ بقراءَتِها، تلاعَبَتْ بِها. كانَتْ الرقابةُ دائرَةً حكوميةً،

وكانَ العاملونَ فيها كُتّاباً. كانَتْ لَديهم أنظمَتُهم، وسجلاّتِ الأوامرِ الإحترازيةِ الخاصّةِ بهم، والتي كانوا يَجِدونَ فيها الكلماتِ والحالاتِ التي لم يَكن مسموحاً لَها بأنْ تُعرَضَ على الشاشة. كانوا يُزيلونَها من الشَريط. غيرَ أنّه لم يكنْ بإستطاعتِهم إزالة الكلماتِ التي لم تكن قد دُوّنَتْ بعد في أنظمَتِهم. لم يتمكّنوا من التعاملِ مَعَ الحالاتِ التي لم يكن أسيادُهم قد وضّحوا جوانِبَها حتّى حِين. لقد تعلّمنا بسرعةٍ العثورَ على مسائلٍ لم يكونوا بَعد على معرفةٍ بها، وقد أدرَكَتْ العامّة مقاصِدَنا، بشكلٍ تام. لذا فقد تَواصَلنا بما كانَ يستعصي على موظّفي الرقابة فهمَه. فَهِمَ الناس بأنّه حينَ كنّا نتحدّثُ عن مَسرح المحافظة، فإنّنا نتحَدّثُ عن بولندا، حينَ كنّا نُظهرُ الأحلامَ، التي يحلمُ بها فتىً ينحدرُ من بلدةٍ صغيرة، على إنّها أحلاماً يصعبُ تحقيقها، فإنّ تلكَ الأحلام لا يمكنُ تحقيقها في العاصمة ولا في أيّ مكانٍ آخر. كانَ كلانا، نحنُ والجمهور، في حالةٍ من النفورِ الذ كنّا نشعرُ بهِ أزاء نظامٍ لم نتقبّلَه. اليوم، فإنّ هذا السبب الأساسي الذي يجمَعنا معاً، لَم يَعد موجوداً بعدَ الآن. نحنُ نفتقرُ إلى عَدوّ.

عندي قصّةٌ جيّدةٌ عن رقيبٍ ما. لديّ صديقٌ في كراكوف، هو فنّانٌ غرافيكي، وبالدرجة الأولى هو رسّامُ كاركاتير. إسمَه **آندريه مليتشكو** (36). إنّه رجلٌ ذكيٌّ وسريعُ البديهةِ للغايّة. بالطبع، كانتْ لديه مشاكلٌ مستمرّة معَ موظّفي الرقابة. لقد ظلّوا يُزعجونَه. كانوا يستولونَ على رسوماتِه. مؤخّراً، ألغوا الرقابة. إنّها ليسَت موجودة. في أحدِ الأيام، إستدعى مليتشكو نجاراً ليصقُلَ أعمدةَ الدرابزين. ومَن ينبغي لَه أنْ يَظهر؟. موظفُ الرقابة، طبعاً. إنّهُ يُمسِكُ بالمِسحاج، ويستخدَمَه في عمل الدرابزين. يقترب مليتشكو ويقول: «لن أدعَ هذا يمرّ بسلام». وكذا يصقلُ

الرقيب الدرابزين ليومٍ ثانٍ. يُراقبه مليتشكو: «لن أدعَ هذا يمرُّ بسلام». أعلَنَ الرقيبُ إفلاسَه.

حقيقةُ أنّنا كنّا خاضعينَ لرقابةٌ في بولندا ـ والتي عَمِلَتْ بشكلٍ حسنٍ أيضاً، رغم أنّها لم تكن ذكية كما كانَ من الممكنِ لَها أن تكون ـ لم تستلزم بالضرورةِ قيوداً جبّارةً على الحرّيةِ، بما إنّ صناعةَ الأفلام، بشكلٍ عام، كانَتْ أسهلَ هناك منها هنا، في ظلّ الرقابةِ الإقتصاديةِ في الغرب. الرقابةُ الإقتصادية تعني رقابةً مفروضةً من قِبَلِ أشخاصٍ يرونَ بأنّهم على معرفةٍ بما يُريدُهُ الجمهور. في بولندا، حالياً، توجَدُ بالضبط نفسُ الرقابةِ الإقتصاديةِ ـ رقابة الجمهور ـ تلكَ الموجودةِ في الغرب، بإستثناءِ أنّ رقابةَ الجمهورِ في بولندا هي رقابةٌ غيرُ محترِفَةٍ تماماً. المُنتجوَنَ والموزّعونَ ليسوا في وضعٍ يُمكّنهم من سبرِ أوضاعِ العامّة.

عندما أتممتُ كتابةَ جميعَ النصوصِ السينمائيةِ الخاصّةِ بفيلم «الوصايا العشر»، قمتُ بتقديمِها إلى دائرَةِ التلفزيون، وقد رُصِدَتْ لي ميزانية، لكنّي أدركتُ بأنّنا ما زلنا نُعاني من عدمِ كفايةِ المَال. كانَ لدينا مَصدرينِ للتمويلِ في بولندا، في ذلك الوقت. أحدُهما كانَ دائرة التلفزيون. وكانَ الآخر هو وزارة الفنون والثقافة. لذا إتّجهتُ إلى الوزارة؛ وأخذتُ معي بضعاً من سيناريوهات «الوصايا العشر»، وقلتُ: «سوفَ أصنعُ لكم فِيلمين بثمنٍ بخسٍ جدّاً، شريطةَ أنْ يكون الخامس أحدهما» ـ لأنّني كنتُ راغباً بالفعل بعملِ السيناريو الخامس ـ «لكنْ إختاروا أنتم الآخَر». لذا، فقد إختارَوا السيناريو رقم ستة، ووهبوني بعضَ المال. ليسَ مبلغاً كبيراً لكنّه كافٍ. كتبتُ نسخاً أطوَل للنصوصِ السينمائية. في وقتٍ لاحقٍ، خلالَ التصوير، قمتُ بعملِ نُسختيّ كلا الفيلمين. إحداهما للسينما، والأخَرى للتلفزيون.

وطبعاً، إختلَطَ كلّ شيءٍ فيما بَعد. ذهبَتْ مَشاهدٌ من التلفزيون إلى النُسخَةِ السينمائيّةِ، ومن النُسخَةِ السينمائيّةِ إلى النسخةِ التلفزيونيّة. لكنّها لعبةٌ مسلّيةٌ في غرفةِ المونتاج. اللحظة الأجمل.

ما الفرق بين الأفلامِ المُصنّعةِ للتلفزيون وتلكَ المُصنّعةِ للسينما؟. أولاً، أنا لا أرى بأنّ مُشاهد البرامجِ التلفزيونيّةِ أقلّ ذكاءً من جمهورِ السينما. إنّ السَبب الذي يجعَل التلفزيون فيما هوَ فيه من حال، هو ليسَ لأنّ المُشاهدين بَطيئو الفهم، بَل لأنّ المحرّرين يحسبونَهم كذلك. أعتقدُ بأنّ هذهِ هي المشكلة مع التلفزيون. هذا لا ينطبقُ كثيراً على التلفزيون البريطاني، الذي ليسَ غبيّاً كغباءِ التلفزيون الألمانيّ أو الفرنسيّ أو البولنديّ. التلفزيونُ البريطانيّ ميّالٌ أكثرُ قليلاً إلى التثقيف، من ناحيةٍ أولى، ومن ناحيةٍ ثانيةٍ، إلى تقديمِ آراءٍ وقضايا مرتبطةٍ بالثقافة. تُعالَج هذهِ المسائل على نطاقٍ أوسَع وأكثر جدّية، إلى حدٍّ بعيد، من قِبَلِ التلفزيون البريطانيّ وخصوصاً الـ«بي بي سي» (*BBC*) أو «القناة 4» (*4 Channel*)، ويتمّ إنجازُ ذلك من خلال أفلامِهم الوثائقية الدقيقةِ والشاملة والمُتقَنة، وأفلامَهم عن بشرٍ أفراد. في حينِ أنّ التلفزيون في مُعظمِ الدول ـ بما فيها أميركا ـ أبلَه، لأنّ محرّري البرامج يظنّونَ أنّ الناس بُلَهاء. لا أعتقدُ بأنّ الناسَ بُلهاء، وهذا هو السبب الذي يَجعلني أُعامِلُ كلا الجُمهوريَن بجدّيةٍ مُتكافئة. بالتالي، أنا لا أجدُ فرقاً شاسعاً من ناحيةِ العمليّةِ السرديّةِ أو الأسلوب بينَ الأفلامِ المُنتَجةِ للعرضِ التلفزيونيّ وتلكَ المُنتَجةِ للعرضِ السينمائي.

ثمّة إختلاف في أنْ يكونَ لديكَ دائماً مقدار أقلّ من المال أثناء صناعتِكَ لفيلمٍ تلفزيونيّ، وعليه فإنّ أمامَكَ وقتاً أقلّ. يجبُ أنْ تُنجزَ أفلام

التلفزيون بشكلٍ أسرع، وبعنايةٍ أقلّ بقليل. الإخراج يجبُ أنْ يكون أبسَط، اللقطات أكثرُ قرباً عوضاً عن أنْ تكون أوسَعُ زاويةً، إذ يتوجّبُ عليكَ في اللقطةِ الواسعة إعداد ديكورٍ أكثَر. من هنا جاءَ مبدأ اللقطات المأخوذةِ عن قُرب (*Close ـ ups*) التلفزيونيّة. عندما أشاهِدُ أفلاماً على التلفاز تحوي لقطاتٍ واسعة جدّاً، بما في ذلكَ الأفلامُ الأميركيةِ ذاتُ الميزانيّة الضخمة، فهي مسلّيةٌ جدّاً على الشاشةِ الصغيرة. قَد لا يُمكنكَ مشاهدةَ كلّ شيءٍ في مثل هذهِ التفاصيل غيرَ إنّ الإنطباع هو نفسَه بدرجةٍ كبيرة. الإنطباع هو من حجمٍ واحدٍ على حدٍّ سواء. ما يُخْفِقُ على شاشةِ التلفاز هو «**المواطن كين**»، مثلاً، والذي لا يبدو مناسباً للعَرض التلفزيوني، لأنّه يتطلّبُ تركيزاً أعظم مما هو ممكِنٌ على الشاشةِ الصغيرة.

الفرق بينَ جمهورِ السينما وجمهور التلفزيون بسيطٌ جدّاً. إنّ مُرتاد السينما يُشاهِدُ فيلماً ما، ضمنَ جماعة، مَعَ أناسٍ آخرين. مُشاهِد التلفاز يتفرّجُ وحيداً. لم أرَ إلى الآن قطّ، أنّ مُشاهِداً تلفزيونيّاً يُمسِكُ يدَ صَديقته، لكنْ في السينما فإنّ هذهِ هي القاعدة العامّة. شَخصياً، أعتَقدُ بأنّ التلفازَ يَعني عُزلة، بينما تعني السينما إجتماعاً. الشَدّ، في السينما، بين شاشةِ العرضِ والجُمهور بكامله، وليسَ بينَ الشاشةِ وبينك فَحسب. إنّها تُشكّلُ فرقاً شاسعاً. ولهذا السبب، ليسَ صحيحاً بأنّ السينما لُعبة ميكانيكيّة.

إنّها نظرية معروفة جدّاً تلك التي تنصّ على إنّ للفيلم أربعةٌ وعشرونَ صورة في الثانية، وبأنّ فيلمٌ ما هو نفسَه على الدوام؛ لكنّ ذلكَ غيرُ صحيح. ورغمَ أنّ بَكرةَ الفيلم ربّما هي نفسها بالضبط، إلاّ إنّ الفيلمَ مختلفٌ كلّ الإختلاف عندما يُعرَضُ في سينما ضخمةٍ، لجمهورٍ بالآلاف، حيثُ يُخلَقُ توتّرٌ وجوٌّ مُعيّنين في ظروفٍ مثاليّةٍ، على شاشةٍ مثاليّةٍ، وبتقنيّاتٍ

صوتٍ مثاليّة. إنّه فيلمٌ مختلفٌ تماماً حينَ يُعرَضُ في سينما صغيرةٍ وكريهةِ الراحةِ، واقعةٍ في الضواحي، لجمهورٍ من أربعةِ أشخاصٍ، لربّما كانَ أحدُهم يَشخر. إنّه فيلمٌ مختلف. لا تكمن المسألة في قيامكَ بتذوّقِ الفيلم على نحوٍ مُختلف. إنّه مُختلف. بهذا المعنى، فإنّ الأفلام صناعةٌ يدويّة؛ حتّى وإنْ كانَ من المُمكنِ تكرارُ الفيلم، لأنّ بكرات الأشرطةِ هي نَفسها، لكنّ كلّ عَرضٍ هو عَرضٌ غيرُ قابلٍ للتكرار.

تلكَ هي الإختلافاتُ الأساسيّة بينَ أفلامِ التلفزيون والسينما. لكنْ توجَدُ هنالكَ، بالطبع، مُميّزات تخصّ أفلامَ التلفزيون، وهي ترتكز، بصورةٍ أساسيّةٍ، على حقيقةِ أنّ التلفزيون قد جعَلَ الناس يعتادونَ على أشياءٍ معيّنة. لا أتكلّمُ عن الغباء ـ معاذَ الله ـ غير أنّه جعلَ الناس مُعتادةً على أشياءٍ معيّنة. مُعتادةً مثلاً، على حقيقةِ أنّ في كلّ أمسيةٍ أو خلالَ مَرّةٍ في الأسبوع، تقومُ نفسُ الشخصيات التلفزيونيّة بزيارةٍ لهم. هذا واحدٌ من التقاليدِ المُتّبعَة عندَ قيامِكَ بِعمَلٍ مُسلسلٍ، على سبيل المثال، وقد نشأُ الناس على الإعتيادِ على ذلك، نشأوا على إستحسانِ هذهِ الزياراتِ، مِثل قيامِ عائلَتَهم بزيارَتِهم في أيام الآحاد أو تناولِهم لوجبةِ غداءِ يومِ الأحدِ برفقةِ أصدقاءِهم. هذا إنْ كانَوا يكتّونَ أيةَ مشاعر بالتعاطُفِ مَعَ الشخصيات. يبذلُ الأميركيون قصارى جَهدهم ليجعَلوا مِن شخصياتِهم محبوبةَ، رغمَ أنّه قد يكونُ لديكَ تحفّظاتٍ عليهِم.

وعليهِ، يتوجبُ على الأفلامِ التلفزيونيةِ أنْ تُروى بطريقةٍ تفي بحاجاتِ المُشاهدين إلى رؤيةِ أصدقاءِهم ومَعارفِهم مرّةً أخرى. هذا هوَ التقليد العامّ وأظنّ بأنّني هنا، في هذه النقطة بالذات، قد أخطأتُ في «الوصايا العشر». تمّ عمل «الوصايا العشر» كعددٍ من الأفلامِ المُنفردة. تُعاوِدُ ذاتُ

الشخصياتِ ظُهورَها، بينَ الفينةِ والأخرى فحسب، وعليكَ أنْ تُعيرَ إنتباهاً بالغاً وتُركّز بشدّةٍ لتُميّزهم وتُلاحظ بأنّ الأفلام مُترابطة. إذا شاهدتَ الأفلام مرّةً في الأسبوع، فلنْ تلحظَ هذا في الحقيقة. لهذا السبب طلبتُ دائماً، وفي كلّ مرّةٍ كانَ يكونُ لي فيها تأثيرٌ على كيفيةِ عرضِ الأفلامِ في التلفاز، بأنْ تُعرَضَ، على الأقلّ، مَرّتينِ في الأسبوعِ، لكيّ يحصَل المُشاهد على فرصةٍ لفهمِ ما يَجمَعُ بين الشخصياتِ من علائق. ولكنّ ذلك يَعني بأنّي إرتكَبتُ خطأً جليّاً بَعدَم إتّباعي التقاليد. ولأرتكبتُ على الأرجح ذات الخطأ اليومَ مرّةً أخرى، لأنّي أعتقدُ بأنّه قد كانَ ثمّة معنى ما في كونِ الأفلامِ مُنفصلة ـ لكنّه كانَ خطأً فيما يتعلّقُ بتوقّعاتِ المُشاهدين.

في إطارِ الحديثِ عن التقاليدِ، فإنّ هنالكَ شيئاً آخرَ لا بدّ من الإشارةِ إليه. عندما تَذهب إلى السينما، أيّاً كانَتْ حالتها، فأنتَ تقومُ بالتركيز دائماً، لأنّكَ قَد دفعتَ ثمنَ البطاقة، أو بذلْتَ جُهداً عظيماً لركوبِ الباص، أو حملتَ مظلّةً لأنّها تُمْطرُ في الخارج، أو تركتَ البيتَ في وقتٍ مُعيّن. لهذا أنتَ تتوقُ، بسبب المالِ والجهدِ المبذولين، إلى مُشاهدةِ تجربةٍ ذات قيمَة. هذهِ مسألةٌ أساسيّة. بالتالي، فأنتَ تكونُ في حالةٍ تُمكِّنُكَ من مُراقبةِ علاقاتٍ أكثر تعقيداً بين الشخصياتِ، حبكاتٍ أكثرُ تَشابكاً في الأحداث، وما إلى غيرِ ذلك. مَعَ التلفزيون، الأمرُ مختلف. عندما تُشاهِدُ التلفاز، فأنتَ تشعرُ بكلّ ما يجري حولَك: البيض المخفوق وهوَ يَحترق، المغلاةُ التي قَد غَلَتْ، الهاتفُ الذي قد بدأ يرنّ توّاً، إبنُكَ الذي لا يؤدّي واجبَه البيتيّ والذي عليكَ أن تُجبرَهُ على الإنكبابِ على كُتُبه، إبنتُكَ التي لا تُريدُ الذهاب إلى الفراش، فكرةُ أنّه ما يزالَ لديكَ عملٌ كثيرٌ للقيام بهِ، والوقتُ الذي عليكَ أنْ تستيقظَ فيه صباحاً. أنتَ تُلاقي كلَّ هذا خلالَ مُشاهدَتِكَ

التلفاز. بالتالي ـ وهذا خطأٌ آخرٌ إقترَفتُهُ في «الوصايا العشر» ـ فإنّ قصصَ التلفاز يجبُ أنْ تُروى بتمَهُل، ويجبُ تكرار الشيء نفسه مَرّاتٍ عدّة، لمنحِ المتفرّج، الذي قد إنصَرَف ليُحضِّرَ كوباً من الشاي أو دَخلَ المرحاض، فرصةً للّحاقِ بما يحدُث. لو أعدتُ صناعةَ هذهِ الأفلامِ اليوم من جديدٍ، فما كنتُ سآخذُ، على وجهِ الإحتمالِ، هذا في نظرِ الإعتبار، حتّى وإنْ أعتبرتُهُ خطأً.

كانتْ أفضل فكرةٍ حضيتُ بها في «الوصايا العشر» هي أنّ كلَّ فيلم من الأفلام العشرةِ قد تمّ تصويره من قبلِ مُديرِ تصوير مُختَلف. إرتأيتُ بأنّ هذهِ القصص العشرة ينبغي أنْ تُروى بطريقةٍ مختلفةٍ قليلاً. كانَ أمراً رائعاً. لقد منحتُ حرية الإختيارِ للمصوّرِ الذي قد عملتُ معَهُ سابقاً، أمّا بالنسبةِ لأولئكَ الّذينَ كنتُ أعملُ مَعَهم للمرّة الأولى، فقد بحثتُ لهم عن أفكارٍ، أو أفلامٍ، وجدتُ، على نحوٍ ما، أنّها تُناسبَهم وتُثيرُ إنتباهَهم، وتُتيحُ لَهم أنْ يبذلوا أفضلَ ما عندَهم: مهاراتهم، إبتكاراتهم، ذكاءهم، وهلمّ جرّاً.

كانتْ تجربَةً مُسلّية. مصوّرٌ واحدٌ فقط عَمِلَ فيلمين؛ تمّ إنجاز الأفلامُ الأخرى جَميعها من قبَلِ مُدراء مُختَلفين للتصوير. لا بُدّ وأنّ المُصوّرَ الأكبر سنّاً كانَ يبلُغُ ستينَ عاماً من العمر، وأصغرَهم ثمانيةً وعشرينَ عاماً ـ كانَ قد تخرّجَ توّاً من كلّيةِ السينما. كانوا ينحدرونَ من أجيالٍ متباينةٍ، ولَديهم خبراتٌ وأساليبٌ مُختلفةٌ تماماً، في التعاملِ معَ المهنةِ. مَعَ ذلك، فإنّ هذهِ الأفلام، بالإجمال، مُتشابهةٌ مَرئيّاً بدرجةٍ كبيرةٍ، رغمَ أنّها مختلفةٌ كلّ الإختلاف. الكاميرا، في أحدِ الأفلام، هي كاميرا محمولةٌ يدويّاً، في آخر، تُستَخدَمُ كاميرا ثلاثية القوائم. أحدَهم يَستَعملُ كاميرا مُتحرّكة فيما يستخدِمُ آخرٌ كاميرا ثابتة. أحَدُهَم يستَخدمُ شكلاً

ما من أشكال الإنارة، فيما يَستَخدِمُ آخر نوعاً مختلفاً. غيرَ أنّه بِرَغم كلّ شيء، الأفلامُ مُتشابهةٌ. يبدو هذا بالنسبةِ لي أنّه يُمثّلُ برهاناً، أو دَليلاً، على حقيقةِ وجودِ شيءٍ ما من قبيلِ روحِ النصّ، وأيّما كانتْ الوسائلُ التي يَعتَمدُها المُصوّر، فإنّهُ إنْ كانَ ذكيّاً وموهوباً، فسوفَ يفهَمُهُ، وهذهِ الرّوح سوفَ تَتَخلّل الفيلم بطريقةٍ أو أخرى ـ مهما إختلفَتْ طريقةُ التصويرِ وعَمليةُ الإنارةِ ـ وستُحدّد مَاهيةَ الفيلم.

لَم أعطِ قطّ لمصورين قدراً من الحرّيةِ كما أعطيتُهم في فيلم «الوصايا العَشر». إستطاعَ كلّ مصوّرٍ أنْ يعمل كما يَشاء، وإنْ كانَ السببُ أنّ قوّتي قَد نَفدَتْ. إضافة إلى ذلك، فقد عوّلت على الأهلّيةِ، على الطاقةِ التي تَنجمُ عَن الحرّية. إذا كنتَ تفرضُ قيوداً على شخصٍ ما، فَلنْ يكَون لَديهِ أدنى قدر من الطاقة. إنْ مَنَحتَهُ الحرّية، فسيمتلك طاقةٌ حينَئذٍ، إذ ستكونُ أمَامَه خياراتٌ مُتعدّدة وكثيرة، وسيَسعى إلى إيجادِ الأفضل بينها. وَعليهِ، مَنحتُ مُدراءَ التصوير قدراً هائلاً من الحرّيةِ. إستطاعَ كلّ شخصٍ منهم أنْ يُقرِّرَ كيفَ وأينَ يضَعُ الكاميرا، كيفَ يَستَخدِمُها، وكيفَ يقومُ بتشغيلِها. كانَ يُمكنني بالطبع، أنْ أبديَ رأيّاً مخالفاً، لكنّي وافقتُ تقريباً على كافّةِ أفكارِهم بخصوصِ الإدارةِ والبنيةِ والإخراج. وعلى الرغمِ من هذا، فالأفلامُ[1] كلّها مُتشابهة. إنّه أمرٌ مثيرٌ للإهتمام.

أعرفُ الكثير من المُمثّلين في بولندا، لكنْ يوجدُ الكثيرُ ممّن لستُ

(1) المقصود بالـ«الأفلام» هنا، هي الأفلام العشرة لفيلم **الوصايا العشر**. كلّ من يشاهد هذه الأفلام العشرة، سيرى التشابه الكبير في أساليب التصوير، وسيشعر المرء أنّه يُشاهدُ أفلاماً قام بعملها مُصوّرٌ واحد فقط!. والحقيقة، أنّه لو لا إطّلاعي ـ لاحقاً ـ على معلوماتٍ تخصّ تفاصيل الأفلام، لبقيتُ واهماً فيما يتعلّق بذلك!!.

على معرفةٍ بهم، وقد إلتقيتُ عدداً كبيراً منهم للمرّةِ الأولى أثناءَ تصوير فيلم «الوصايا العشر». لم أكن أعرفُ بعضاً من المُمثّلين، ولربّما بقيتُ كذلك على عَدم معرفةٍ بهم، لأنّهم ليسوا المُمثّلينَ العائدينَ إليّ. غالباً ما يَحدُثُ أنْ تلتقيَ مُمثّلاً تحسبه غايّة في التمّز، ثمّ فيما بَعد، حينَ تُباشر في العمَل، يتبيّن بأنّه لا يَفهَم أو يعمَل أو يفكّرُ بما يتوافق وطريقتكَ. وبالتالي، يغدو عملكما معاً مجرّدَ تبادلٍ للمعلومات، وتبادلٍ للطلباتِ. أطلبُ منه أنْ يُمثِّلَ بهذا الشكل أو بتلكَ الطريقة. ويقومُ هو بالتمثيلِ على هذا النحو أو بصورةٍ مُختلفةٍ قليلاً، ولا يعود هذا بفائدة كبيرة. من جانبٍ آخرٍ، إلتقيتُ الكثيرَ من المُمثّلين الذينَ لم أكن على معرفةٍ سابقةٍ بهم، وكانَ من اللازم عليّ حقّاً أنْ أتعرّفَ عليهم؛ مُمثّلونَ محنّكون من جيلٍ أسبق، ومُمثّلونَ شباب مّمن إستَخدَمتُهم للمرّة الأولى.

بقيتْ الأفلام تتداخل بسببِ المُمَثّلين وبسببِ أمورٍ شتّى لها علاقة بالتنظيم وبالإنتاج. كانَ العمل بكلّيّته مُعدّاً بعناية. لقد كانَ الناس يدركونَ بأنّنا لو قمنا، في يومٍ مُعيّن، بتصوير رواقٍ ما في بنايةٍ ما، كانَ سيتمّ توظيفه في أفلام ثلاثة، فإنّ ثلاثةَ مدراء تصوير كانوا سيتقدّمون، ويُعدّوا إضاءةَ الرُواق، وسنقومُ بعملِ مَشاهدهم الثلاثةَ بالتتابع. هذا ببساطةٍ لأنّه قد كانَ من الأسهل إحضارُ ثلاثةِ مصوّرين، بل وتغيير الإضاءةِ أيضاً، بدلاً من تأجيرِ الموقعِ ثلاثُ مرّات، بدلاً من هدمِ كلّ شيءٍ ثلاثُ مرّاتٍ ثمّ إعدادهِ مُجدّداً.

لقد عمَلنا بهذهِ الطريقة. كانَ يتّم إبلاغ مسؤول التصويرِ والإضاءة مُسبقاً بأنّ عليهِ الحضور في يومٍ مُحدّدٍ، لأنّ جانباً صغيراً من فيلمه سيُصوَّر، جانباً صغيراً من مَشهدِهِ في مبنىً داخليّ معيّن. ولذا فقد كانَ سيظهر. كنّا، في غالب الأحيان، نأخذُ فواصلاً بين التصوير. لماذا قَطعنا،

مثلاً، عملية تصوير «الوصايا العشر 5»؟. بدأنا فيهِ، صورّنا نصفَه، ثمّ أخذنا فاصلاً. كانَ سلوفاك، المصوّر، مشغولاً على الأرجح، يعملُ على تصويرِ فيلم آخر. لذا فقد صوّرنا ما يزيد أو يقلّ عن نصفه، وأخذنا بعدها إستراحةً لمدّةِ شهرينِ أو ثلاث. في غضونِ ذلكَ عمِلنا فيلمينِ آخرينِ من «الوصايا العشر»، وُعدنا بَعدَها للخامِس. بالتأكيد، فإنّ الأمرَ في الغرب أصعَبُ شأناً، لأنّ المَالَ المُستَخدَم يَعوُدُ إلى شخصٍ واحدٍ بعَينِه: ليسَ المَالُ مالاً للا أحد، أيّ ليسَ مالُ الدولةِ كما كانَ عليهِ الحالُ في بولندا. لذا فَالأمرُ أكثرُ صعوبة، لكنّي أحاولُ القيام بهذهِ الحيلة. كانَ فيلم «الوصايا العشر» مِثالاً نموذجياً على ذلك. لقد كنتُ قادراً على المناورةِ دائماً. إنْ بَدا شيءٌ ما، غير صحيحٍ في غرفةِ المونتاج، فقد كنتُ أقومُ بتصويرِ مَشهدٍ آخَر ببساطةٍ. أو بإعادةِ تصويرِه مُجدّداً. لكنتُ قد غيّرته. وكنتُ سأعرفُ السبب الذي دفعني لإستبدالِه، وكيفية القيام بذلك. كانَ أمراً أسهل بكثير.

في الواقع، إنّني لا أنفكّ وحسب عن القيام بتصويرِ هذهِ المَشاهد التجريبيّة، طوالَ حياتي. ثمّ فجأةً، تصلُ المَشاهَدُ التجريبيّة إلى نهايتها ولا بدّ من فَصلِ الفيلم عنها. أعملُ دائماً على هذا المنوال، ودائماً ما قد أنجزتُ عملي. من الصعب عليّ القيامُ بكتابةِ فيلم على الورق بالشكل الذي سيظهرُ عليه في النهاية. لا ينتهي به المطاف أبداً ليبدو بهذا الشكل. إنّه دائماً ما يَبدو مُختلفاً قليلاً.

إستغرَقَ تصويرُ «الوصايا العشر» عاماً واحداً، مَعَ إنقطاع فترة شهرٍ واحد، أيّ أحدَ عشرَ شهراً على وجهِ الإجمال. حتّى إنّني قد ذهبتُ إلى برلين خلال تلك الفترة، لأنّي كنتُ أقدّمُ ندواتٍ دراسيّةً هناك. أحياناً، أذهبُ يومَ الأحدِ أو مساءً. أذهبُ مساءً، مثلاً، وأعودُ صباحاً لأقوم بالتصوير.

غالباً ما أصابُ بالزكام أو بنزلةِ بردٍ أو بشيءٍ آخر، لكنّني لا أعتلّ أثناء تصويري الفيلم. لا أدري ما السبب. الطاقةُ تتراكمُ من زمنٍ ماضٍ من حياتِك، وهذا هو الوقتُ الذي تَستخدِمُها فيه ـ لأنّكَ بحاجةٍ ماسّةٍ إليها. أعتقدُ أنّ الأمرَ كذلك بشكلٍ عام. إذا كنتَ بحاجةٍ إلى شيءٍ ما، إنْ كنتَ تَريدُ الحصولَ على شيءٍ ما بحق، فإنّك ستحصلُ عليه. وهذا ما يحدثُ معَ الطاقةِ والصحةِ خلالَ عمليةِ صناعة الفيلم. لا أستطيعُ أنْ أتذكرَ أنْ كنتُ مَريضاً قطّ أثناء عملية تصوير. كانتْ حيّويّتي تجعلُني أستمرّ، بالإضافةِ إلى شيءٍ ما، من قبيل ـ على سبيل المثال في «الوصايا العشر» ـ فضولِ معرفةِ ما سيحدُث، لأنّ مصوّراً جديداً كانَ قادماً في اليوم التالي، مَعَ مُمُثلينَ آخرين، وما شابه. ما الذي سيحدُث؟ كيفَ سيؤول الأمر؟.

كنتُ محطّمَ الأعصاب في النهايةِ، طبعاً. لكنّي كنتُ أتذكّرُ كلّ شيء بدقّة: عددَ اللقطاتِ (*takes*) التي لديّ، عددَ اللقطاتِ المُعادةِ (*retakes*) للقطةٍ معيّنة في الفيلم 4 أو 7 أو 3 أو 2 أو 1، وصولاً حتّى التحريرِ النهائيّ للفيلم. لم أواجهُ هناك أيّة مشكلات.

يوجدُ هذا الرجل الذي يَتجوّلُ في جميعِ الأفلام. لا أدري مَن يَكون؛ مجرّدُ رجلٍ يأتي ويُراقب. إنّه يراقبُنا، يُراقبُ حياتنا. ليسَ سعيداً جدّاً بوجودنا. يَقدِم، يرُاقِبُ، ثم يواصلُ سَيرَه. إنّه لا يَظهرُ في الفيلم رقم 7، لأنّني لم أقم بتصويرِه بشكلٍ صحيح، وإضطرَرْتُ لحذفه. ولا يَظهرُ في الفيلم رقم 10، إذ لورودِ نكاتٍ عن تجارةِ الكلى، رأيتُ بأنّ الأمرَ قدْ لا يستحقُ عرضَ شخصٍ مثلَه. لكنّي كنتُ مخطئاً على الأرجح. لا شكّ بأنّه كانَ يتوجّبُ عليّ عرضَهُ في ذلك الفيلم أيضاً.

لم يظهَر الشاب في النصوصِ السينمائية باديء الأمر. كان لدينا **مديرٌ**

أدبيٌّ (37) ذكيٌّ جدّاً، فيتك زاليفسكي، في ذلك الوقت والذي كنتُ فيهِ أضعُ، ولا زلتُ، ثقةً كبيرة، وقد ظلّ، بعد أنْ كنّا قَد إنتيهنا من كتابة نصوص «الوصايا العشر»، يقولُ لي: «أشعرُ بوجودِ شيءٍ ما ناقصٍ هنا، كريستوف. ثمّة شيء ناقص». «لكنْ ما هوَ فيتك؟. ما الذي تشعر بأنّه مفقود؟». «لا أعرفُ ما هو تحديداً، لكنْ يوجَدُ شيءٌ ما ناقص. شيءٌ ما غيرُ موجودٍ في السيناريوهات». ولقد تحدّثنا وتحدّثنا وتحدّثنا وتحدّثنا وتحدّثنا، وفي النهاية أخبرني بهذهِ النادرة التي تدورُ حولَ كاتبٍ بولنديّ يُدعى **فليهلم ماخ**. ماخ هذا كانَ حاضراً أحدَ العروض. ويقولُ ماخ: «لقد أحببتُ الفيلم كثيراً جدّاً. لقد أعجبني وخصوصاً ذلك المَشهَد الذي تجري أحداثَه في المقبرة». يقول: «لقد أعجِبتُ، حقّاً، بالرجلِ ذي البدلةِ السوداء في الجنازة». يقولُ المخرج: «أنا متأسّف جدّاً، لكنْ لم يكن هناكَ من رجلٍ ببدلةٍ سوداء». يقولُ ماخ: «كيف لهذا أنْ يحدُث؟ كانَ يقفُ في الجهةِ اليُسرى من الصورة، في المُقدمة، ببدلَةٍ سوداء، وقميصٍ أبيض مَعَ ربطةِ عنقٍ سوداء. ثمّ سار عرضاً نحو الجانبِ الأيمنِ من الصورةِ، وإنصَرَفَ مُبتعداً». يقولُ المخرج: «لم يكن هنالكَ أيّ شخصٍ كهذا». ماخ يقول: «بلى. أنا رأيتُه. وهذا أكثر ما أثارَ إعجابي في الفيلم». بعدَ عشرةِ أيام، كانَ ميّتاً. فإذن، فيتك زاليفسكي أخبرني بهذهِ الحكاية، بهذهِ الواقعة، وقد فهمتُ ما الذي كانَ يشعرُه ناقصاً. لقد أحسّ بغيابِ هذا الرجلِ ذي البدلةِ السوداء، الذي لا يَرَاهُ أيّاً كان، والذي لم يَعرفْ المخرجُ الشابُ أنّه قد ظهرَ في الفيلم. لكنّ بعضَ الأشخاص رأوه، رأوا هذا الرجل الذي يُراقبهم. ليسَ لَه أدنى تأثيرٍ على ما يَحدُث، لكنّه نوعٌ من العلامةِ أو التحذير لأولئكَ الذين يقومُ بمراقبَتِهم، إنْ لاحظوه. وقد فَهمتُ، حينها،

بأنّ ذلكَ ما شعرَ فيتك أنّه كانَ ينقُصُ الأفلام، وعليهِ قدّمتُ الشخصية التي أسمَاها البعض «الملاك»، والتي أطلقَ عَليها سائقو التاكسي، حينَ جاؤا بِهِ إلى المجموعة، «الشيطان». غير أنّه في النصوصِ السينمائيةِ وُصِفَ دائماً بـ«الرجل الشاب».

التقييمات البولندية لـ«الوصايا العشر» كانتْ جَيّدة، أو على الأصح، ما يُسمّى بالتقييمات. إنّها تُحسَبُ بالنسب المئويّة من قبَلِ مكتبٍ خاص. لقد بدأ الإحصاء بـ52 بالمائة مَعَ الفيلم 1 وإزدادَ إلى 64 بالمائة مَعَ الفيلم 10. وهذا يعني 15 مليون مُشاهِد، وهو عددٌ كبير. لم يكن النقاد سيئينَ هذهِ المرّة. كانَتْ لديهم بضعُ مُلاحظاتٍ ساخرةٍ تجاهي لكنّها قلّما كانتْ تحتَ الحزام.

فيلمٌ قصير عن القتل (1988)

هذهِ قصّةٌ قصيرةٌ عن فتىً يافعٍ يقومُ بقتلِ سائق تاكسي، ليقوم القانون بعدَها بقتلِ الفتى. في الواقع، ليسَ هناكَ ما هوَ أكثرُ من هذا يمُكنُ للمرءِ أنْ يقولَه بخصوص حكايةِ الفيلم، بما أنّنا لا نَعرفُ الباعثَ الذي يقفُ وراءَ قتلِ الفتى لسائق التاكسي. نحنُ نعرفُ الأسباب القانونيّةَ لقتلِ المجتمع للفتى. لكنّنا لا نَعرفُ الأسبابَ الحقيقيّةِ للبشر، ولنْ نعرفَها على الإطلاق.

أعتقد بأنّي أردتُ القيامَ بعملِ هذا الفيلم، تحديداً لأنّ هذا برمّته يحدُثُ بإسمي، لأنّني أحدُ أفرادِ هذا المجتمَع، أنا مواطنٌ من هذا البَلَد، من بولندا، وإنْ كانَ شخصٌ ما، في هذا البلَد، يَضعُ أنشوطةً حولَ عنقِ شخصٍ آخَر، ويَركلُ المقعَد من تحتِ قدميهِ، فإنّه يَرتكبُ ذلكَ بإسمي. وأنا لاَ أرغبُ بذلك. لا أريدُ منهم القيامَ بهذا. أعتقدُ بأنّ هذا الفيلم ليسَ

في الحقيقةِ فيلماً عن عقوبةِ الإعدام، بَل عن فعلِ القتلِ بشكلٍ عام. إنّه فعلٌ باطلٌ مَهما كانَ دافعَكَ على القتل، أيّاً كانَ مَن تَقتُل، وأيّاً كانَ مَن يَرتكِبُ جريمةَ القتل. أظنّ بأنّ هذا هوَ السَببُ الثاني الذي جعَلني راغباً بَعملِ هذا الفيلم. السببُ الثالث هوَ إنّني كنتُ راغباً في وصفِ العالمِ البولنديّ، عالمٍ رهيبٍ وبَليد تماماً، عالمٍ ليسَ لدى الناسِ فيهِ أيةُ شفقةٍ تجاهَ أحدهِم الآخر، عالمٍ يكرهُ فيهِ أحدهُم الآخر، عالمٍ لا يقومونَ فيهِ بعدمِ تقديمِ المُساعدةِ فحسب، بل ويعترَضونَ فيهِ طريقَ بَعضِهم البَعض. إنّه عالمٌ يرفضونَ فيهِ بعضَهم البَعض. عالمٌ من أفرادٍ يَعيشونَ بمفردهم.

الناسُ منعزِلونَ جدّاً على وجهِ العُموم، كما أعتقد، وبغضّ النظرِ عن المكانِ الذي يعيشونَ فيه. ألاحظُ هذا في الغالبِ لأنّني أعمَلُ في الخارج. أنا على إتصالٍ بأشخاصٍ يافعينَ من بلدانٍ شتّى؛ ألمانيا، سويسرا، فنلندا، وبلدانٍ أخرى عديدة. أرى أنّ أكثرَ ما يكدّرُ الناس بحق، وأكثرَ ما يُخادِعونَ أنفسَهُم بشأنهِ ـ لأنّهم لا يُريدونَ الإعترافَ بِهِ ـ هوَ الوَحدة. إنّها حقيقةُ أنّ ليسَ لديهم من أحدٍ يتحدّثونَ إليهِ بشأنِ المسائلِ المهمّةِ حقّاً. إنّها حقيقةُ أنّ من خلالِ إزديادِ سهولةِ الحياة اليوميّةِ، فإنّ ما كانَ ذا أهمّيةٍ بالغةٍ قد إختفى، إذا صحّ القول؛ التحادُثُ، مكاتبةَ الرسائلِ، التواصلَ الحقيقيّ معَ شخصٍ آخر. كلّ شيءٍ أصبحَ أكثرَ سطحيّةٍ بكثير. بدلاً من كتابةِ رسالةٍ، نقومُ بإجراءِ إتصالٍ هاتفيّ. بدلاً من الترحال، الذي كانَ أمراً رومانسيّاً جدّاً وتَجربةً غاية في الإثارةِ، فإنّنا نصلُ إلى المَطار، نشتري تذكرةً، نسافرُ جوّاً ونهبطُ في مطارٍ آخَرٍ تماماً كسابقِهِ.

يتعزّزُ في ذهني، أكثر فأكثر، الإنطباع عن أنّ العديد من الناس، ورغمَ أنّهم مُنعزِلون، يُريدونَ، وبشكلٍ متناقضٍ، أنْ يُصبحوا أغنياءَ ليُتيحوا

لأنفسِهم ترفَ البقاء وحيدينَ، ترَفَ النأيِّ بأنفسهم عن الآخَرين. ليُتيحوا لأنفسِهم العيشَ في البيتِ بعيداً عن أيّ شخصٍ آخر، وليتسنى لَهم الذهابُ إلى مَطعَمٍ هو على درجةٍ من الضخامَةِ بحيثُ لا يُثقِلُ أحدٌ ما عليهم بالجلوس أوَ يُصغي السمعَ إلى محادثَتِهم. من ناحيةٍ أولى، فالناسُ خائفونَ جدّاً من الوَحدةِ. عندما أسألُ: «من ماذا تَخافُ حقّاً؟»، فإنّني غالباً ما أسمَعُ الرّد: «أنا خائفٌ من البقاء وحيداً». بالطّبعِ، فإنّ هناكَ أشخاصاً يُجيبونَ بأنّهم يشعرونَ بالخوفِ من الموت، لكنّ في أغلبِ الحالاتِ، الآن، الناسُ يَقولونَ: «أشعرُ بالخوفِ من الوَحدة. أخافُ من البقاء وحيداً». مع ذلك، وفي الوقتِ نَفسهِ، فهنالكَ هذا الحافِزُ على الإستقلالِ. كلُّ شخصيةٍ من الشَخصياتِ الرئيسيةِ في «**فيلم قصير عن القتل**» تعيشُ وحيدةً، وهي، في الحقيقةِ، عاجزةٌ عن القيامِ بالكَثير. إنّه لا يَستطيعُ إتخاذَ قرارٍ حيالَ أيّ شيءٍ آخرٍ بإستثناءِ تحديدِ مَصيره.

لا أعرفُ ما الذي يُريدَهُ البولنديون. أعرفُ ما هم خائفونَ منهُ. هم خائفونَ من الغَد، لأنّهم لا يعلمونَ ما الذي قَد يحدُثُ غداً. ما الذي كانَ سيَحدُثُ لو قُدّرَ لشخصٍ ما أنْ يَقتلَ رئيسَ وزراءِ بلادِكُم غداً؟ ما الذي كانَ سيحدُثُ في إنجلترا؟ فلنَقل بأنّ الـ«**آي آر أي**» (الجيشُ الإيرلنديّ) كانَ مسؤولاً عن ذلكَ مرّةً أخرى. لنَقُل بأنّهم نَجحوا في قَتلهِ. هل كانَ سيتغيّرُ أيّ شيء في حياتِكم؟ لكُنتم ستستقلّونَ نفسَ الباصِ أو نفسَ السيّارةِ لتمضوا إلى نفس الدائرةِ في الصباح. ولكان سيكونُ زملائُكم وربُّ عملِكُم هناك بإنتظارِكم. كلّ شيءٍ كانَ سيكونَ على حاله. ولذهبتم ربّما إلى المَطعَم ذاته لتناولِ وجبَةِ الغَداء. بينما في بولندا، لو قُتلَ رئيس الوزراء، فإنّ كلَّ شيءٍ كان سيتغيّرُ في نفس اليومِ بالذات. لا أدري فيما إذا كنتُ سأظلّ أملِكُ داراً للإنتاج. لا أعلَمُ

فيما لو كانَتْ الهواتفَ ستظلّ عامِلَةً. لا أعلَمُ فيما لو كانتْ أمواليَ ستساوي شيئاً ـ ربّما لَنْ تُساوي شيئاً، لأنّهم كانوا سيبدلون العملَةَ بين ليلةٍ وضُحاها. وهكذا فإنّ من المُمكنِ لأيِّ شيءٍ أنْ يحدُثَ في بولندا، والجميعُ خائفونَ، إلى أبعدِ الحدود، من أنْ يقعَ أمرٌ سَيء. وعليهِ فَإنّهم يستغلونَ الحياةَ بقدرِ المُستطاع اليوم. وهذا شأنٌ خطير للغاية.

«فيلمٌ قصيرٌ عن القتلِ» تدورُ أحداثُهُ في وارسو. يتمّ عرضِ المدينةِ وضواحيها بطريقةٍ مُحدّدة. لقد إستعملَ مُدير التصوير في هذا الفيلم، سلاوفيك إيجَك، مُرشّحاتٍ كانَ قد صَنعها خصّيصاً لهذا الغَرض. مُرشحاتٌ خضراء بحيث يكونُ اللونُ في الفيلم مائلاً إلى الخُضرةِ على وجه التحديد. من المُفترضِ أنْ يكونَ الأخضرُ لونَ الربيع، لونَ الأمل، لكنّكَ إذا وَضعتَ مُرشّحاً أخضَرَ على الكاميرا، فإنّ العالَمَ يُصبِحُ أكثرَ وحشيةً، وبلادةً، وخواءً. تمّ تَصويرُ كلُّ شَيءٍ بِمُرشّحاتٍ؛ كانَتْ فكرةَ المُصوّر. لقد قامَ بُصنعِ 600 مُرشّحٍ، إذ توجّبَ عليهِ أنْ يحصَلَ على مُرشّحٍ مختلفٍ للّقطاتِ القريبةِ (*Ups ـ Close*)، ومرشّحٍ مختلفٍ للّقطات المتوسطةِ القرب (*Shots Close Medium*)، ومُرّشّحٍ مختلفٍ إنْ كانَ يوجَدُ رأسان، مُرَشّحٍ مختلفٌ في حالةِ وجودِ سماء، ومُرشّحٍ مختلفٌ للتصوير الداخليّ. عادةً، كانت توجدُ ثلاثُ مُرشّحاتٍ في الكاميرا. لقد سقَطَتْ في أحدِ المرّات. يا للتأثير! ثمّة مَشهد في الفيلم، فيه يضربُ الفتى سائقَ التاكسي على رأسِهِ بإستخدام عصا، وتقعُ أسنانُ السائقِ المُستعارة. مَشهَدٌ مرحٌ جدّاً. على أية حال، كانَ علينا تصويرُ هذهِ الأسنان المُستعارة. لذا فقد إنحنى المصوّر بكاميرته فوقَ الأسنان. قمتُ برميِّ تلكَ السنانِ في الوحلِ خمسةَ عشرَ مرّة. واصلتُ الإخفاق. أخيراً، حصلتُ على الوضعِ

المناسب، وفي تلكَ اللحظةِ تماماً سقطتْ المرشّحاتْ. في البدايةِ، شاهدناه على الشاشة، وبعدَها شاهدنا ما كنّا نقومُ بهِ. كانَ هنالكَ طقمٌ طبيعيٌّ جدّاً من الأسنانِ المُستعارةِ ملقيٌّ في وحلٍ طبيعيّ، حالَما سقَطَتْ المُرشّحات. لكن في السابق، لم يكن بإستطاعتكَ رؤيةُ أيّ شيء. لم يكن بمقدورِكَ لا أنْ ترى الأسنان ولا الوحل. أدركتُ حينها بأنّنا نقومُ بعملِ شيءٍ مُرعب. أعتقدُ بأنّ أسلوبَ المصوّر، أسلوبَ طريقة إستخدام الكاميرا في الفيلم، خليقٌ بالموضوع. تلك المدينةُ خاوية؛ تلكَ المدينة متّسخة؛ تلكَ المدينة حزينة. والناسُ هم الناس.

هذهِ طرائقٌ تقنيةٌ تتطلّبُ الدقّة عند إنتاجِ نُسَخٍ. إنْ أفسَدْتَ عمليةَ الإستنساخ فإنّ تأثيرَ هذهِ المرشّحات يَظهَرُ فجأةً كقذارة. إنْ شاهَدتَ النُسخةَ السينمائية لفيلم «فيلمٌ قصيرٌ عن القتل» على جهاز التلفاز، مثلاً، فستلاحظ أنّه يبدو كما لو أنّ فيه خطأً فَنّياً. إذا قمتَ بتسجيلِهِ ومُشاهدتِهِ على جهازِ فيديو، فإنّك ستلاحظُ بانّ المُرشّحات تبدأ بتشكيلِ دوائر. لماذا؟ لأنّ التَمايزَ يزدادُ مَعَ التلفزيون، بحيث أنّ ما هوَ فاتحٌ يُصبحُ أفتحَ بقليل، وما هو غامقٌ يُصبحُ أغمقَ بقليل. عوضاً عن أنْ تتدرّج، فإنّ هذهِ المرشّحات تَبدو كما لو أنّ فتحةً شفّافةً (*Window*) كانَتْ قد أزيلَتْ فيها، ممّا يُضفي تأثيراً مُخيفاً، بالتأكيد. بينما أُنتِجَ الفيلم 5 من «الوصايا العَشر» (فيلمٌ قصيرٌ عن القَتل) ـ النُسخة التلفزيونيّة من الفيلم ـ بالطبع، على فيلم بين ـ سالب (*Internegative*)[1] أوهنَ تمايزاً بكثير، وكانتْ النُسخةُ أوهنَ تمايزاً بكثيرٍ.

---

(1) الفيلم البين ـ سالب أو البين ـ سلبيّ (Internagative Film): هو نُسخة فيلم للصور المتحرّكة، تُستخدم فيه الصورة القليلة التباين كصورةٍ موجبة بين فيلم الكاميرا السالب الأصليّ (**OCN**) والنسخة السالبة عن هذا الأخير.

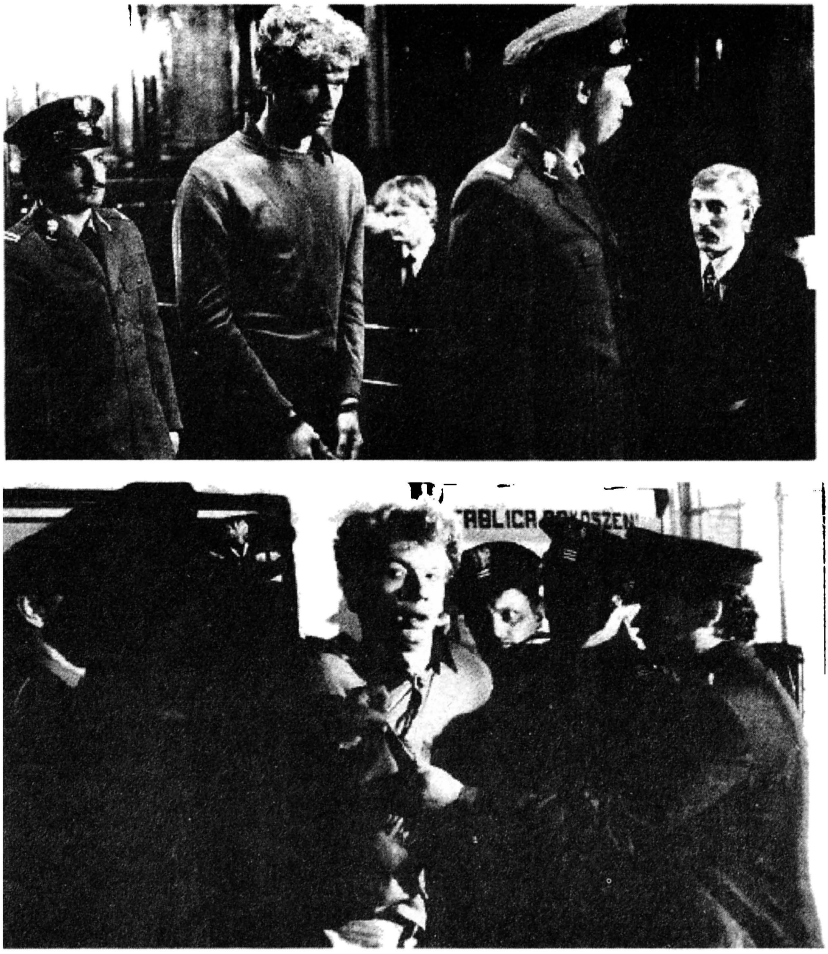
بالتالي، فإنّ التمايزَ لم يكنْ عظيماً، بحيث عندَ مُشاهدتهِ على التلفاز بتمايزٍ إضافيّ، قد بدا، تقريباً، مثلَ نُسخةِ الفيلم المعروضةِ على شاشةِ السينما.

يوجدُ مشهدانِ لجريمتيّ قتلٍ في الفيلم. يقومُ الفتى بقتلِ سائقَ التاكسيّ لمدّة سبعِ دقائقٍ تقريباً، وفيما بعد، خمسُ دقائقٍ يقومُ خلالَها القانونُ بقتلِ الفتى. لقد أخبرَني شخصٌ أميركيّ، خبيرٌ في أفلامِ الرعبِ، بأنّني قد ضربتُ الرقم القياسيّ لأطولِ مَشهدِ جريمةِ قتلٍ في تاريخِ السينما. إنّه أطولُ بثلاثِ عشرَةَ أو ستّ عشرَةَ ثانيةٍ من سابقهِ، الذي كانَ قد أُنتِجَ على يَدِ الأميركيين في العام 1934.

كانتْ هنالكَ مُشكلةٌ تتمَثّل في عدم إستطاعتنا الحصول على قطرةِ دمٍّ من تحتِ البطّانيةِ، التي كانَتْ تُغطي رأسَ سائقَ التاكسي. بَقينا نواجهُ مُشكلاتٍ مع بعضِ الأنابيبِ التي كانَ من المُفترَضِ أنْ ينسابَ الدمّ عبرَها لكنّه لم يَفعَل. ولأنّ كادرَ العمَلِ لم يكنْ يودُّ المُمَثّلَ الذي كانَ يَلعَبُ دورَ السائقِ، فقد ظلّوا يَحثّونَني على حشرهِ بقوّةٍ تحتَ تلكَ البطّانية. وبالتالي كانَ الدمّ سيتدفّقُ بالتأكيد. غيرَ أنّنا لم نذهبْ إلى هذا الحدّ.

كانَ مَشهدُ الإعدامِ صعباً بحق، إذ قد تمّ، في الواقعِ، تصويرَه في لقطةٍ واحدةٍ متواصلة. هذا ما حدَث. كتبتُ المَشهَد، بنيتُ السجنَ داخلَ الأستوديو، وعيّنتُ المُمثّلين. لقد حَفظوا ما كانَ عليهم قولَه وفعلَه. المصوّرُ أضاءَ المَشهَدَ. بعبارةٍ أخرى، كانَ كلّ شيءٍ جاهزاً، وقد طلبتُ منهم القيام ببروفة. وخلالَ تأديَتِهم البروفة، لاحظتُ أنّ الجميعَ قد بدأتْ ركَبُهم بالإرتعادِ وخارَتْ قواهم، بمن فيهم أنا. ببساطةٍ كانَ مشهداً لا يُحتمَل. كانَ كلّ شيءٍ قد شُيّدَ من قِبَلِنا غيرَ أنّ سيقانَ الكهربائيينَ قد شُلّتْ من تَحتَهم، وسيقانَ بُدلاءِ المُمَثّلين، والمصوّرينَ وساقيّ

72، 73. ميروسلاف باكا في فيلم قصير عن القتل.



74، 75. ميروسلاف باكا في فيلم فصير عن القتل.

76. ميروسلاف باكا في فيلم قصير عن القتل.

أنا ايضاً. سيقانَ الجميع. كانَ هذا حوالي الساعة الحادية عشرة صباحاً. كنتُ مضطّراً إلى إيقافِ التصوير. قمنا بتصويرِ المشهَدِ في اليومَ اللاحق. كانَ منظَرُ الإعدامِ لا يُطاق تماماً، حتّى وإنْ كانَ مجرّدَ إدّعاء.

الفيلمُ كانَ إدانةً للعُنف. إنّ إنزالَ عقوبةِ الموتِ هو ربّما أقصى أشكالِ العُنفِ التي يُمكنُ تخيّلها؛ إنّ عقوبةَ الإعدام هي إنزالُ الموتِ بحقّ شخصٍ ما. بهذهِ الطريقة، نقرنُ العنفَ بعقوبةِ الإعدام، والفيلمُ هو ضدّ عقوبةِ الإعدام كشكلٍ من أشكالِ العنف.

الحقيقة إنّ هذا الفيلم قد أطلِقَ في دور العرض، تزامناً بالصدفةِ تماماً مَعَ وقتٍ كانتْ تَدورُ فيه سجالاتٌ مستمّرةٌ بشأنِ عقوبةِ الإعدام. كانَ من المُستحيلِ التنبؤ بهذا أثناءَ ما كنّا نكتبُ النصّ السينمائيّ. بل لم يكن مَسموحاً لك حتّى بالحديث عن هذا الموضوع في ذلك الحين. من ثمّ

قامَ هذا الجدَل، وَوجَدَ الفيلم، بالتأكيد، مكانَهُ المُناسب. والحقيقةُ هي أنّ الحكومةَ الجديدة لسنة 1989 قامَتْ بتعليقِ الإعدامات لمدّةِ خمسِ سنوات.

فيلمٌ قصيرٌ عن الحُبّ (1989)

من المرجّحِ أنّي قد غيّرتُ فيلمَ «**فيلمٌ قصيرٌ عن الحبّ**» في غرفةِ المونتاج، أكثرَ من أيّ فيلم آخرٍ عملته على الإطلاق. لقد قُمنا بتصويرِ مادّةٍ هائلةِ المقدار، مَعَ فيتك آدْمَك، المصوّر ـ شتّى أنواعِ المشاهدِ التي تصفُ مظاهرَ ما يُسمّى بالحياةِ العامّة ـ وقد كانَ هذا العالَمُ الخارجيّ الفارِضُ أسلوبَهُ على الشاشةِ خطأً جلَلاً بحقّ. وفيما بعد، حينَ شذّبتُ الفيلمَ من كلّ هذا الواقع المُكتَنِف، أحبَبْتُهُ أكثَر بكثير.

الفيلمُ قصيرٌ جدّاً. أعتقدُ بأنّهُ مترابطٌ منطقياً. ما أجدُهُ مُثيراً فيهِ هوَ منظورُ الفكرةِ. نحنُ دائماً ننظرُ إلى العالَمِ بعيونِ الشخصِ الذي يُحِبّ، لا بعيونِ الشخصِ الذي يُحَبّ. في باديء الأمرِ، نحنُ ننْظُرِ إليهِ من وجهةِ نظَرِ الفتى توميك، وهوَ متيّمٌ بحُبِّ المرأةِ ماغدا، لكنّنا لا نَعرِفُ عَنها أيّ شيء. إنّنا لا نَراها إلّا كما يراها هوَ. تمرّ هنيهة من الزمنِ، نُشاهدهما فيها معاً، ثمّ يتبدّلُ المنظور بالكامل. عندما تبدأ ماغدا بالشعورِ تجاهَهُ بشيءٍ ـ هوَ في البدايةِ شعورٌ بالشفقةِ، ولعلّهُ، في وقتٍ لاحقٍ، تأنيبٌ للضميرِ، وربّما كانَ فيما بَعد، شيئاً من التعلّق، أيضاً ـ فإنّنا نبدأُ في النظر إلى العالمِ من خلالِ عَينيها. ولا نراهُ بعدَ الآن. إنّه يختفي لأنّه يشقّ معصَميه، ويُنقَلُ إلى المُستشفى. نحنُ لا نَكونُ أبداً في المُستشفى برفقتِه. إنّنا نشاهِدُ كلّ شيءٍ مِن وجهَةِ نظرها هيَ فَحَسب.

هذا التبدّلُ في المنظور الذي يُشكّلُ ثُلثيّ مدّة عرضِ الفيلم ـ ولأنّه يَحدثُ تقريباً عندَ نقطةِ التحوّلِ الثانية ـ هو تداخلٌ بنيويٌّ مُشوّق. نَحنُ نُشاهد من وجهَةِ نظَرِ الشخص الذي يُحِبّ، لا الشخص الذي يُحَبّ. الشخصُ المَحبوب مجرّدُ إنسانٍ مُهشّم، مجرّدُ جِسم. هذا العشقُ عسيرٌ على كلٍ من الفتى وكذلكَ، لاحقاً فيما بَعد، على المرأةِ. لذا، فنحنُ نَنْظُرُ دائماً إلى هذا الحُبِّ بعينِ الشخصِ الذي يُعاني بسببِ هذا الحُبّ. وهذا الحبّ مُرتبطٌ، دائماً، وثيقَ الإرتباطِ بنوعٍ من المُعاناة، بشيءٍ من الإستحالةِ. يتجسَّسُ توميك على ماغدا. ثمّ تَسعى ماغدا للعثورِ على توميك. هذا بسبب الشعور بالذنبِ إنّما أيضاً، وبدونِ شكّ، بسببِ تذكيرها بحقيقةِ أنّها، هي كذلك، كانتْ مِثلَهُ في مرحلةٍ ما. عندما كانتْ في مثلِ سنّهِ، أو ربّما في سنٍّ أصغر، كانتْ تُشبههُ. كانتْ طاهرةً ومؤمنةٌ بوجود الحبّ. ثمّ

77. غراجينا شابولوفسكا في فيلم قصير عن الحبّ.

78. أولاف لُوباشَنكو في فيلم قصير عن الحبّ.

79. غ. شابولوفسكا وأ. لُوباشَنكو في فيلم قصير عن الحبّ.

إكتوتْ على الأرجحِ. لقد إستبدّتْ بها مشاعرٌ محمومةٌ آذتها على نحوٍ سيءٍ جدّاً، وقرّرتْ أنْ لا تَعشَقَ ثانيةً، لأنّها أدركَتْ بأنّ الثمَنَ باهضٌ جدّاً. بالتالي، لاحَ هذا إلى السَطح. ما إذا كانَ هذا البناءُ يفي بالغرضِ أم لا، هوَ أمرٌ مختلفٌ تماماً.

كانتْ المُشكلة الأساسيّة تتعلّقُ بالمُمثّلة، بالدور الريّادي. قرّرتُ في اللحظةِ الأخيرةِ فقط أنّها من اللازمِ أنْ تكونَ شابولوفسكا ولا أحدَ غيرها. في الواقعِ، فقد عرَضنا عليها الدورَ قبلَ ثلاثةِ أيامٍ فقط من التصوير. لم نكنْ أنا وشابولوفسكا على علاقةٍ رائعةٍ ببَعضِنا بَعدَ فيلمِ «لا نهاية»، لذا لم أكن متأكّداً فيما إذا كنتُ راغباً بالعملِ مَعها. لكنْ حين تفحّصتُ جميعَ إختباراتِ الشاشة (*Tests Screen*)[1] التي قُمنا بتصويرها، حينَ دقّقتُ في كلِّ المُمثّلاتِ المُتوافراتِ في بولندا آنذاك، أدركتُ أنّ شابولوفسكا ستكونُ الفضلى. كانتْ عندَ البحرِ في ذلك الحين، وعليه فقد أرسلتُ مُساعداً إلى هناك ومعَه السيناريو. لقد جاءَها بهِ على الشاطيءِ، قرأتْهُ وقبلَتْ بالعَمل.

عندما علِمنا بأنّها ستلعَبُ الدورَ الرئيسيّ، أصبحَ من الواضحِ أنّ لُوباشَنكو يجبُ أنْ يلعبَ دورَ الفتى. إنّه نَجلُ إدوارد لُوباشَنكو، وهو مُمَثّلٌ جيّدٌ جدّاً من كراكوف. لقد بدا مُثيراً للإهتمامِ بالنسبةِ إليّ. كانَتْ طبقةَ صوتِهُ قطْعاً منخفضةً جدّاً بالنسبةِ إلى عُمرهِ ـ كانَ في سنّ التاسعةِ

(1) إختبارات الشاشة: هي إختبارات تجري لتقييم مدى صلاحية ممثّل ما على الشاشة، وللتأكد من مدى إجادته وملائمته للعبِ دورٍ ما في فيلم. حسبَما أُخبرني صديقٌ ما، إنّ هذهِ الإختبارات تجري في هوليوود نفسِها، فيما يترّفع عَن القيام بها ممثّلون وممثّلات عرب!

عشر ويتكلّمُ بطبقةِ الباص أو الباريتون ـ لكنْ إتّضَحَ أنّ هذا لا يُعدُّ مُشكِلة. لقد كانا بالتأكيد يُشكلانِ ثُنائيّاً حسَناً.

وعندما باشَرنا التصويرَ، أخبَرَتني شابولوفسكا بأنّ لديها تحفّظاتٍ تتعلّقُ بالسيناريو. لقد كانتْ تظنُّ بأنّه حين يذهبُ الناس إلى السينما، في وقتنا هذا، فهم يُريدونَ أنْ يُشاهدوا قصّة. كانَ لديها حَدَسٌ بأنّ الناسَ سيكونونَ عمّا قريبٍ بحاجةٍ، أو هم بحاجةٍ فعلاً، إلى قصّة. ليسَ من الضروريّ أنْ تكونَ هناك نهايةً سعيدة، بَل أن تكونَ هناك قصّة. لقد إرتأتْ بأنّه يتعيّنُ علينا إدخالُ شيءٍ من التقليد، الذي يجعَلُ من الواضحِ بأنّ هذهِ ليسَتْ مُجرّدَ حقيقةٍ وثائقيّةٍ قاسيةٍ عن الحياةِ، بَل هي أيضاً، وكما يحدثُ في القصص، حقيقةٌ، أو تصورٌ، واردٌ في تقليدٍ ما. القصّةُ مرتبطةٌ دائماً بتقليدٍ شائعٍ جدّاً. إنّها تستهلّ دائماً بـ«مُنذُ زمنٍ بعيد، كانَ هنالكَ ملكٌ»، وما إلى غيرِهِ وهلمّ جرّاً.

إنّ أشياءً مُعيّنةً، حلولاً في أفلامٍ ما، لا يتمّ بالضرورةِ إيجادها من قبَلِ مُمَثلٍ أو مُصوّرٍ ما، لكنّها تنشأُ تدريجيّاً من حقيقةِ قيامِ مُمثّلٍ ما أو مصوّرٍ ما، بتفنيدِ شيءٍ ما أو تقديم فكرةٍ مَقبولةٍ يتمّ، في وقتٍ لاحقٍ، أمّا تَطبيقُها كما هي تماماً ـ وهذا ما يَحدُثُ في غالبِ الأحيان ـ أو يُعادُ خلقها بطريقةٍ معيّنة. كنتُ أرى بأنّ شابولوفسكا لديها حَدسٌ جيّد. إنّها إمرأة ولَديها، كجميعِ النساءِ، حدَسٌ أفضلُ بكثيرٍ مّما لدينا نَحن. وعليهِ آمنتُ بهِ، ولهذا السببِ قُمنا، أنا وكريستوف بيسيفيتش، بإختراعِ هذهِ النهايةِ الشبيهةِ بالقصّة، للنسخةِ السينمائيّةِ من فيلم «**الوصايا العَشر 6**»، والذي بدا بالنسبةِ إليّ أنّ لَه سحرٌ ما. لقد أحبَبْتُهُ أَيضاً، لأنّه كانَ يُذكّرني قليلاً بنهايةِ «مَهووس الكاميرا»، حيثُ يُديرُ يورك ستور الكاميرا نحوَه، ويشرعُ

بتشغيلِ الفيلم كاملاً منذُ البداية، إنْ صحّ التعبير. المُمكِناتُ مفتوحةٌ، في النُسخةِ السينمائيّة. النهايةُ هي من النوعِ الذي يكونُ معها كلُّ شيءٍ ما يَزالُ مُمكناً، مَعَ أنّنا نعلَمُ أساساً أنْ لا شيءَ مُمكن. تستطيع القول إنّها نهايةٌ مُتفائلَةٌ لأبعدَ الحدود.

النهايةُ التلفزيونيّة جافّة ومُقتَضَبة وغاية في البساطة. تذهبُ ماغدا إلى دائرةِ البريد، ويُخبرها توميك: لنْ أتجسسَ عليكِ بعَد الآن. ونحنُ نعلَمُ بأنّه لنْ يقومَ بالتجسّسِ عليها مرة أخرى أبداً ولربّما لَن يَتجسّسَ على أيّ شخص. وعندما تَتَجسّسُ عليهِ إمراةٌ ما، فإنّه سيقومُ بإيذاءِها بنفس الطريقةِ التي آذَتْهُ بها ماغدا. نهايةُ النسخة التَلفزيونيّة أقرَبُ بكثيرٍ إلى نظرتي عَن الكيفيةِ التي تجري بها الأمورُ حقّاً في الحياة.

أثناءَ عَملي في هذا الفيلم، إنتابني إحساسٌ قاسٍ بعبثيةِ مهنتي. يتحدّث هذا الفيلم، بصورةٍ رئيسيّة، عن شابٍّ يعيشُ في شقّةٍ في عمارةٍ سكنيّةٍ، وعن إمرأةٍ تَعيشُ في العمارَةِ المُقابلة. بقراءَةِ السيناريو أو بالنظرِ إليهِ من وجهةِ نظَرِ الجُمهور، كيفَ كانَ لنا من المُفتَرَضِ أنْ نقوم بإخراجِ الفيلم؟. سنستأجر شقتينِ ـ إحداهما شقتَهُ، والأخرى شقتَها ـ وقليلاً من السَلالِم. هذا، من جَميعِ النواحي العمليّةِ، فيلمٌ رخيصٌ جدّاً. بينما في الواقع الفعليّ، فقد إستخدَمنا، لغرضِ تصوير هذا الفيلم، سبعةَ عشرَ مبنىً داخليٍّ مختَلف، وهذهِ المباني الداخلية السبعة عشَر تُعطي إنطباعَاً بوجودِ شقّتينِ مُتقابلَتين. مرّةً أو مرّتينِ، ينزلُ خلالها توميكَ، أو ماغدا، إلى الشارعِ أو إلى دائرَةِ البريد، ولا غير. لا توجَدُ عملياً مشاهدُ أخرى.

حسناً، أحَدُ تلكَ الغرَفِ الداخليّةِ السبعةَ عشَر، وهي شقةُ ماغدا تحديداً، كانتْ تقَعُ في أحدِ تلكَ البيوتِ البشعةِ ذاتَ البناء الجاهز، التي

تستطيعُ رؤيتها من على بُعدِ 20 أو 30 كيلومتراً من وارسو. إنّه أسوءُ ضربٍ ممكنٍ من البيوت يُمكِنكَ تخيّله. إنّه أشبَه بكتلةٍ من عمارةٍ ضخمةٍ كانَتْ قد أخذَتْ وَوضِعَتْ في مكانٍ ما من حَقل. هذا هوَ نوعُ الفيلّا التي وَجدنا أنّ لَها نوافذاً مُشابهةً جدّاً للنوافذِ الموجودةِ في المقاطعةِ التي قُمنا فيها بتصوير كافّة مواقعنا. وذلكَ أيضاً هوَ المكان الذي أقمنا فيه شقّة ماغدا. لذا، فإنّ شقّة ماغدا لم تَكنْ في العمارةِ السكنيةِ، بَل كانتْ تَقعُ على بُعد حوالي 30 كليومتر من وراسو، في فيلّا صغيرةٍ من طابق واحد.

من أجلِ تصوير هذهِ الشقّة من وجهَةِ نظَر توميك ـ نحنُ نُشاهدُها من مَنظورَين، أوّلاً من منظورِه هو، ثمّ من منظورِها هي ـ فقد كنّا مضطرّينَ لبناءِ بُرجٍ، إذ كانَتْ الفكرةَ أنْ يعيشَ الفتى أعلى من ماغدا بطابقٍ أو طابقين. ولأنّ شقّة ماغدا كانتْ في الطابق الأرضيّ، فقد كانَ علينا أنْ نبني بُرجاً، بحيث إنّ الفارق في الإرتفاعِ الذي نراهُ في الموقع يَظهر على إنّه مِن منظور توميك ـ عندما يقومُ بالنَظَرِ قليلاً إلى الأسفلِ من خلالِ التلسكوب، ننظرُ نحنُ كذلك قليلاً إلى الأسفلِ، حينَ نُشاهدُ شقةَ ماغدا. وكانَ من اللازمِ أنْ يكونَ هذا البرجُ ذو الطابقين على بُعدٍ كافٍ من البيتِ الصغير، ليُعطي الإنطباعَ، من خلالِ عملية تصويرٍ بالعدساتِ المُقرّبة ـ لقد إستَخدمنا عدساتٍ من فئةِ 300 ملم، بل وفي بعضِ الأحيان من فئةِ 500 ملم ـ بأنّنا نَنظُرُ عبرَ التلسكوب.

كنّا سَنَصِلُ إلى هُناكَ عندَ حوالي العاشرةَ مساءً، لأنّنا كنّا بحاجةٍ إلى صمتٍ مُطبَق، وكانَ هذا، في النهايةِ، تصويراً ليليّاً، وسَنصعدُ إلى أعلى ذلكَ البُرج. ذهبَ الكادرُ بأكمَلِهِ إلى المنازِلِ المُجاورةِ التي كانَتْ إدارةُ الإنتاجِ قد إستأجرَتْها، وإمّا نَاموا أو شاهَدوا أفلامَ فيديو إباحيّة، فيما

بَقينا، أنا وفيتيك آدمَك، مُسمّرينَ هناكَ، فوقَ ذلكَ البُرج، مثلَ زوجٍ من المُغفلين، مدّةَ ستّ أو ثماني ساعاتٍ حتّى الفَجر. ولم يبزُغْ الفَجر حتّى السابعةِ تقريباً. كانَ الطقسُ بارداً جدّاً، دونَ درَجةِ الإنجماد. ولأنّ المَسافةَ المُمتدّةَ بينَ البيتِ والبُرج كانَت تَصلُ إلى حوالي 60 أو 70 متراً، فلم تَكُن هناكَ من وسيلةٍ أخرى للإتصالِ بشابولوفسكا، عدا المَايكرفون. كانَ بحوزَتي مايكروفناً، فيما كانَ لَدى شابولوفسكا مُكبرَ صوتٍ موضوعاً داخلَ المَنزل.

لذا فقد كنّا هناكَ نَقضي الوقتَ آناءَ الليلِ، لمُدّةِ أسبوع، في البردِ القارس، وحيدينَ ـ كانَ هناكَ مُساعدُ مُصوِّر بالتأكيد، وأحدُ مُساعدِيَّ أيضاً ـ في هذا الوضعِ السَخيف، في مُقاطعةٍ مُظلِمَةٍ واقعةٍ في الضواحي حيثُ كانَتْ توجَدُ نافذَةٌ مُضيئةٌ وحيدةٌ، وأحمقانِ فوقَ بُرجٍ مؤلّفٍ من طابقَينِ، أحَدُهما يُردّدُ في المايكرفون: «إرفعي تلكَ الساق إلى مستوىً أعلى! أنزلي سَاقَكِ! والآن، سيري نحوَ الطاولة! تَقدّمي، إلتقطي تلكَ البطاقات!». واصلتُ إصدارَ الأوامرِ عبرَ المايكرفون، لكنْ خلالَ البروفاتِ فَقط، لا أثناءَ عملِ الكاميرا، لأنّنا كنّا نُصوّرُ بالتَزامن (*Sync*).

عندما تَركتُ المَكانَ لغَرضِ الحُصولِ على شيءٍ يُؤكَل، أو لأيّ سَبَبٍ كان، بدأتُ أدركُ لأوّلِ مَرّة سخافةَ الموقفِ بالكامل. فيلّا صغيرة مُتصنّعة مَظهر ناطحةِ سحابٍ ضخمة، متوهجة بالضوء ـ لأنّنا كنّا نَستخدمُ عدساتٍ مُقرّبة، ولهذهِ فتحاتٌ بؤريةٌ ضيّقة وتحتاجُ إلى كميةٍ كبيرةٍ من الضوء ـ البُقعَةُ الوحيدةُ المُضاءة فيما كانَ كلّ شيءٍ عداها يَقبعُ في الظلام؛ لا أحدَ هناك؛ ليلٌ؛ وبرجٌ ما بطابقين. أستطيعُ أنْ أتخيّلَ نَفسي واقفاً هناكَ، أصرخُ في المايكرفون ـ «إرفعي تلكَ القدَم إلى مستوىً أعلى!». وبالطّبعِ،

فإنّ المايكرفون لم يكن يَعمَلُ بصورةٍ صحيحة، وكانَ عليّ أنْ أصرُخَ لكيّ أجعلَ من نَفسيَ مَسموعاً عبرَ مكبّر الصوت الموجود في المنزل.

طيلة ذلكَ الأسبوع بكاملِه، كانَ يُخالجني إحساسٌ شديدٌ بالغَباء، بالعَبثِ التامّ لمهنَتي.

عواطف محضّة

الحياةُ المُزدوجة لفيرونيك (1991)

غالباً ما أجدُ العنوانَ لفيلم ما، قبلَ كلّ شيء آخَر، وأُعرفُ بالضبط بأنّ ذلكَ ما سيُطلَق على الفيلم، ولَا يَتبدّل. مثل فيلم «الهدوء» أو فيلم «صُدفة عمياء»، على سبيل المثال. أو «مَهووس الكاميرا». هذا ما سُمّيَتْ بهِ الأفلامُ، مُنذُ البدايةِ تماماً. كانتْ هذهِ هي العناوين عندما كانتْ النصوصُ السينمائيةِ في طورِ الكتابةِ.

مَعَ هذا الفيلم، ظَلَلْنا نُفكّرُ بالعنوان، تماماً مُنذُ اللحظةِ التي بَدأنا فيها العمَل على النصّ السينمائيّ. كانَتْ مسألةً أسهل في بولندا، إنْ كنتَ لا تَعرِفُ في البدايةِ ما سيكونُ عليه العنوان. لَم تكن الدعاية حوَلَ فيلم من الأفلام على ذاك القدَر من الأهمية، لذا كنتُ أجِدُ عنواناً ما حالماً يتمّ تحريرُ الفيلم. على الأقلّ، فإنّني، في ذلك الوقت، كنتُ سأعرفُ عن ماذا يتحدّث الفيلم، وهو ما جعل الأمور أسهل. هنا، كانَ من اللازم أنْ يتمّ إيجادُ عنوانٍ بأسرعِ وقتٍ مُمكن، وكانَ المُنتِجُ مُنزَعجاً منّي تماماً، بوجهِ حق، لكوني غير قادرٍ على حَسم قرار. أُطلِقَ على السيناريو «**مُنْشدةُ الكَورَس**» (*Chórzystka*) ـ إنّه ليسَ أعظمَ العناوين، لنفترضَ، على الرغم من إنّه يَصِفُ بدقّةٍ مهنةَ الشخصيةِ الرئيسيةِ ـ إنّها فتاةُ كَورَس. مَع ذلك،

تَبيّنَ أنّ لَه ظلالُ معنىً في فرنسا. أحدُهم، بعد قراءتهِ العنوان، قال: «يا إلهي، فيلمٌ كاثوليكيٌّ آخَر من بولندا».

الشخصيةُ الرئيسيةُ تُدعى **فيرونيكا/ فيرونيك**[1]، ومنذ البداية تماماً بدا إسمها عنواناً جيّداً بالنسبةِ لي. لكنّه كانَ أمراً مستحيلاً. المَقطَع الأخير من الإسم في الفرنسية ـ «**nique**»[2] ـ يَصفُ، على نحوٍ ليس في غاية الكياسة، نَشاطاً يحدُثُ، من حينٍ إلى آخر، بين رجلٍ وإمرأة. وعليه، فقد تخلينا عنه مرّةً أخرى. المنتجُ أحدُ مُعجبي موسيقى الجاز، لذا فقد ظلّ يُفتّشُ عن عناوينٍ شعريّة من أسطواناتِ موسيقى الجاز ـ «الفتاة الناقصة»، «الوحيدانِ معاً» ـ والتي بَدَتْ لي عناويناً رنّانةً، ولذا فقد أعرَضنا عنها. كانَ لديّ حوالي خمسينَ عنواناً في دفتر ملاحظاتي، ولم أستحسنْ أيّاً منها. كانَ المُنتجُ مستمرّاً بالضغطِ عليّ. الجميعُ كانوا مُتورطينَ في البحثِ عن عنوان. إقترَحتْ زوجتي وإبنتي شتّى ضروب الكلمات. المساعدونَ قرأوا سوناتاتِ شكسبير، لأنّهم كانوا على إعتقادٍ بأنّ **الشاعرَ** كانَ يَملكُ دَماغاً جيّداً جدّاً. مُتجوّلاً في أنحاء المدينة، قارئاً المُلصقات والإعلانات والصُحف، ألفيتُ نَفسي دائمَ البحث عن عنوانٍ مُميّز. قمْتُ كذلك بالإعلانِ عن مُسابقةٍ بينَ الأشخاصِ العاملينَ مَعي، وبجائزةٍ ماليّةٍ قيّمة. في نهايةِ المَطاف، وقعَ إختيارنا على «**الحياة المزدوجة لفيرونيك**». إنّه لا يُعطي دلالةً سيئةً، في اللغةِ البولنديّة أو الفرنسيةِ أو الإنجليزية، إنّه إعلانٌ

---

(1) فيرونيكا مقابلٌ للّفظِ البولنديّ للإسم ويُكتَب (***Weronika***)؛ فيما يُقابلُ فيرونيك لفظها بالفرنسيّة وتُكتَب (***Véronique***).

(2) تُقابل كلمة (***nique***) بالفرنسيّة كلمة (***fuck***) بالإنجليزية. والحق، أنّي لا أعرف فيما إذا كانَ هناكَ أيّ أصلٍ إشتقاقيّ يربط هذهِ الكلمة الفرنسيّة بكلمة «نيك» العربيّة، والتي تحملُ فحوى المعنى نفسه!

تجاريٌّ تماماً قبلَ مُشاهدتك الفيلم، وهوَ يُحيلُ إلى مضامينهِ بدقّةٍ بعدَ أنْ تكون قد شاهدته. فيهِ عيبٌ واحد ـ لا أنا ولا المُنتج مُقتَنِعَينِ بهِ حقّاً.

يَدورُ الفيلم حولَ الحسّاسيةِ والهواجسِ والعلاقاتِ، التي من الصَعبِ تَحديدُها، والتي هي مشاعرٌ لاعقلانيّة. إظهارُ هذا في الفيلم مسألةٌ عَسيرة: إنْ أبرَزتُ أكثرَ مما ينبغي من التفاصيل، فإنّ الغموضَ يَتلاشى؛ ليسَ بإمكاني إبرازُ القليلِ جدّاً، لأنّ ما من أحدٍ سيَفهَمُ شيئاً. بَحثيّ عَن توازنٍ صحيحٍ بينَ ما هوَ واضحٌ وما هوَ مُبهَمٌ، هو علّة جميع النُسخِ المتعدّدةِ المُنتَجَةِ في غرفةِ المونتاج.

فيرونيك مثالٌ نموذجيٌّ لفيلم يتحدّثُ عن إمرأةٍ، إذ إنّ النساءَ يَشعرْنَ بالأشياءِ بصورةٍ أكثر حِدّة، لَديهنَّ مَزيداً من الهواجسِ، هنّ أكثَرُ حساسيةً، أعظَمُ حدَساً، ويعزينَ أهمّيةً أكبَر إلى كلّ تلكَ القضايا. لم يكن بالمُستطاعِ صناعةُ فيرونيك ليتحدّثَ عن رَجل. غيرَ أنّني لا أقسّمُ الناسَ على هذا المنوال ـ أي إلى رجالٍ ونساء. لقد إعتادوا على إنتقادي بشدّةٍ في بولندا، قائلينَ بأنّني أرسمُ النساءَ كشخصياتٍ ذاتِ بُعدٍ واحد، بأنّني لا أفهَمُ جوهَرَ الأنوثة. صحيحٌ أنّ النساءَ لم يكنَّ في افلامي الأولى شخصياتٍ رئيسيّةٍ أبداً. لم يكن هناكَ حقّاً أيّ نساء في «دائرة الموظفين»، لم يكن هنالكَ أيّاً منهنّ في «الهدوء» أو «مهووس الكاميرا» أو «الندبة». وإنْ وُجدْنَ فقد كنّ مرسوماتٍ بشكلٍ سيء للغاية. النساءُ في «صدفة عمياء»، كنّ بحقٍ رفيقاتُ دربٍ للشخصياتِ الرئيسية وحسب. وربما لهذا السَببِ فكرتُ معَ نفسي قائلاً، من خلال الطموح: «حسناً، سأصنعُ فيلماً عن النساء، من وجهةِ نظَر المرأةِ، وإذا جازَ التعبير، من وجهةِ نظَرِ حسّاسيتها، عالَمِها». فيلمي الأوّل عن المرأةِ كانَ «بلا نهاية». لاحقاً في «الوصايا العَشر»، أظنّ بأنّي

قد وزّعتُ دور البطولة بالتساوي. هناكَ أفلامٌ عن رجالٍ وأخرى عن نساء. هناكَ أفلامٌ عن فتيانٍ وأخرى عن فتيات. هناكَ أفلامٌ عن رجالٍ كبارِ السن. في ثلاثيّةِ الأفلام، «**ثلاثةُ ألوان**»، تمّ توزيعُه بالتساوي أيضاً. يتحدُّثُ الفيلمُ الأوّل عن إمرأةٍ، والثاني عن رجلٍ، والأخيرُ عن رجلٍ وأمرأة.

لم يكن لديّ مُمَثّلةٌ لفيلم «الحياةُ المُزدوجة لفيرونيك». لقد كانَ الفيلم الأوّل الذي أقومُ بصناعَتِه في الغَرب، لذا لَم تكن لديّ أدنى فكرَةٍ عن الطريقةِ التي كانَ يَعمَلُ بها نظام الكاستينغ. كانَ صَعباً للغاية. لكنّي تَصوّرتُ أنّ أيّ مُمثّلةٍ يُمكنُ لها تأدية دور الفتاة. وفكّرتُ في أميركيّةٍ لا زلتُ مُعجباً بها أشدّ الإعجاب، تُدعى آندي ماكداويلّ. أردتُ إختبارَها في هذا. إلتقينا. رغبتْ هي الأخرى بالإشتراك فيه. كانَ العَقد، في الحقيقةِ، جاهزاً للتوقيع، لكنّ مُنتجي، الذي لم تكن لديه أيةُ خبرَةٍ، إرتأى أنّه إنْ كانَ العقد جاهزاً، فهوَ، بكلّ بساطةٍ، قابلٌ للتأجيل وسيتسنّى لنا توقيعه في وقتٍ لاحقٍ. لكّن لَيسَ هذا ما آلَتْ إليهِ الأمور، لأنّ العقد، كونَه فيلماً أوربياً، كانَ ذا ميزانيةٍ مُتدَنية. كانَت مُنخفضةً جدّاً بالنسبةِ إلى الأميركيين. غيرَ أنّه على الرغم من ذلك، كانَ وكيل الأعمال قد أبدى موافقته. أهمَلَ مُنْتجي توقيع العَقد. كنتُ حانقاً عليهِ جدّاً في حينها، بالتأكيد، وذلكَ لأنّني كنتُ أرى بأنّه إنْ تمّت كتابَةُ عقدٍ كانَ قد تمكّنَ فيه، عبرَ التفاوضِ، من الإتفاقِ على نصفِ المبلَغِ الذي كانَ وكيلُ المُمثّلةِ قد طالبَ بهِ في البداية، فقد كانَ يجب عليهِ بالتالي أنْ يُسافرَ، على الفور، في اليوم نفسه ويقوم بتوقيعه. كانَ يَعتَقدُ، بأنّنا جميعاً في التجارةِ ذاتها، في النهاية، لذا فهم مُلزَمونَ بإحترام موافقتهم الشفهيّة؛ بينما لا أحد تشبّث بأيّ إتفاقٍ شفهيّ وعُرِضَ على آندي فيلماً مُقدّماً من أستوديو كبير. وافَقَتْ في الحال، أو

وافَقَ وكيلُها بلا توانٍ، لأنّه كانَ فيلماً أميركيّاً وهي أميركيّة؛ إنّه عالَمها، فئتها الماليّة، حياتها، وبدا واضحاً لي أنّ عليها أنْ تَقبل. فركَ المُنتِجُ يديهِ قلقاً وبكى، لأنّه من أصلٍ إيطاليّ ومن الجائزِ لَه، لهذا السَبب، أنْ يبكي. لكنْ، بشكلٍ عام، كنتُ مسروراً لأنّ الأمورَ إنتهتْ بهذا الشكل. كنتُ مسروراً، لأنّني أدركتُ حينها، بأنّه ما كانَ ينبغي لي أنْ أحصَلَ على تمثيلٍ أميركيّ لدورٍ فرنسيّ. لا أظّنّ بأنّه كانَ ليكونُ مناسباً. أعتقدُ بأنّ الفرنسيينَ كانوا سيغضَبونَ، وهُم مُحقونَ تماماً. كانوا سَيقولون: «ماذا؟ أو ليسَ لدينا مُمثّلاتٌ فرنسياتٌ، ليكونَ على أميركيّةٍ أنْ تلعبَ دورَ إمرأةٍ فرنسيّة؟ علامَ كلّ هذا؟ هل إنّ لدينا قفراً في هذهِ البلاد؟». لديهم شعورٌ قويٌّ جدّاً بالقوميّة، كالإنجليز، في الواقع. في هذا الإطار، لا تَختَلفُ الأمَمُ عن بعضها البَعض بتاتاً؛ كلّ أمّةٍ تَنظرُ إلى الأخرى على إنّها مجموعة من الحَمقى، بنفس الدرجةِ تقريباً. وعندها بدأتُ البحثَ في الحال عن مُمثّلةٍ، بالطريقةِ المعهودةِ، عبرَ إختبارات الشاشةِ وما إلى غيرها.

حسمتُ القرارَ بشأنِ دورِ البطولةِ. ستكونُ أيْرين جايكوب؛ كانتْ في الرابعةِ والعشرينَ من العمر لكنّها كانتْ تبدو أصغر سنّاً حتّى. إنّها ليسَتْ طويلةَ القامةِ، وهي نحيلةٌ أيضاً. وُلِدَتْ وترَعْرَعَتْ في سويسرا، التي أحبّها، ولذا كانَ هذا فألاً حَسَناً بالنسبةِ لي. سألتُ المُختصينَ عن مستوى لُغتها بالفرنسية. «إنْ قامتْ بلَعبِ دورِ فتاةٍ تنحَدِرُ من الأقضيةِ والنواحي، فستكونُ على ما يُرام»، هذا ما قالَه المختصّون. كانتْ قد مثّلتْ في أفلامٍ صغيرةٍ وقصيرة؛ أفلامٍ صُنِعتْ مقابلَ أجرٍ زهيد، إعتماداً على مُنحة أو ما شابه. كانَتْ قد لَعبَتْ أيضاً دوراً ثانوياً في فيلمٍ جميلٍ جدّاً، ما زلتُ أحبّه، «Au revoir les enfants»(وداعاً أيها الأطفال) من إخراج لويس ماليه ـ كانَ

ذلك هوَ الدورِ الذي تذكرتُها من خلاله. وهذا هو السببُ الذي دعاني لدعوتها إلى إختبارٍ على الشاشة.

كانَتْ آندي ماكداويلّ في الثلاثين من عمرها عندما بدأنا العمل في فيرونيك وكانتْ أيرين جايكوب في الرابعةِ والعشرين. كنتُ خائفاً من أنْ تكونَ صغيرةً جدّاً، لكن تبيّنَ أنّها ليست كذلك. لطالَما ظَنَنتُ بأنّ هذا الدورَ يجبُ أنْ يكونَ من نصيبِ إمرأةٍ شابّةٍ، بينما أيرين لا زالتْ فتاةً في الواقع ـ على الأقل، هي فتاةٌ في هذا الفيلم. لاحقاً، وحينَ بدأ كلّ شيءٍ يَسيرُ بلا عَراقيلٍ، أدركتُ بأنّه فيلمٌ عن فتاةٍ وليسَ عن إمرأةٍ يافعة.

كانَ المفترَض أنْ يلعبَ دور البطولة الرجالي في «الحياة المزدوجة لفيرونيك» المخرج الإيطالي نانّي موريتي. أنا مُعجَبٌ به وبأفلامِهِ كثيراً. هوَ ذكوريّ المَظهَر لكنّه غاية في الرقّة. إنّه ليسَ مُمثّلاً، ويقومُ بلعبِ أدوار البطولة في أفلامِهِ هوَ. إنّما هنا، وخلافاً للعادةِ تماماً، قد وافَقَ كليّاً عن طيب خاطر. إلتقيتُ بهِ قبلَ زمنٍ طويلٍ من بدءِ التصوير، وأعتقدُ بأنّنا خُضنا لقاء جيّد. رتّبنا المواعيدَ ونوعَ السترَةِ التي عليهِ إرتداءُها في الفيلم، والتي كانَتْ، عرَضاً، سترَتَهُ الشخصيّة. قُمنا بالتّحدُثِ عن أشياءٍ أكثرُ أهميّةٍ أيضاً. لكنْ وصَلتْني فيما بَعد أخبارٌ سيئةٌ من باريس. لَنْ يتمكّنَ نانّي من القيام بالدور. لقَد كانَ مريضاً. وسيُستَبْدَلُ بفيليب فولتير، مُمثّلٌ فرنسيٌّ أُعجبتُ بهِ في «**معلّم الموسيقى**» للمخرجِ جيرارد كوربيّو. لقد كانَ لُطفاً مِنهُ، بإعتبار أنّني كنتُ راغباً بموريتي.

ثمّ كانَت لديّ محادثاتٌ معَ مزيدٍ من المُمثّلين. لَم أكنْ على مَعرفةٍ بالسوق. تطرّقنا الحياة، وقرأوا في بعض الأحيانِ مقاطعاً من الأدوار. كانَ كادرَ الإنتاج قد أجلسني في مكتبٍ ما، خلفَ منضدة. لم أكنْ أشعرُ بأنّي

على ما يُرام خلفَ المَكتبِ، لكنْ أينَ كانَ لي من المفترضِ أنْ أجلِسَ؟ لم أكنْ أستطيعُ العمَلَ في مقهىً، إنّه مكانٌ صاخِبٌ جدّاً. حاولتُ التخلّصَ من المَكتَب، لكنّي لم أكن أملِكُ آنذاكَ مكاناً آخرَ أضَعُ فيه أوراقي، ملاحظاتي، سيناريوهي. لذا بقيتُ في هذا المَكان التافه، وقد شعَرَ المُمثّلونَ الذينَ وصَلوا، بدونِ شكٍّ، بأنّهم قد جاؤا لتأديةِ إمتحانٍ ما. لذا في كلّ محادثةٍ، كانَ عليّ أنْ أتخلّص من هذا الحاجزِ أولاً. إنْ سَألتُهم عن ما حَلِموا بِهِ تلكَ الليلة، أخبرتهم عن أحلامي أنا أيضاً. أردتُ التَعرّفَ عليهم فعلاً، لا مجرّدَ إكتشافِ ما كانوا يبدونَ عليهِ أو ما كان أسلوبهم الفنيّ. لذا،غالباً ما تحرّكتْ المحادثاتُ على أرضيةٍ مُمتعةٍ وغير متوقّعة. مُمثّلةٌ تبلغُ من العمر ثلاثينَ عاماً، أخبرَتني بأنّها حينَ تَشعرُ بالحُزنِ، فإنّها تَخرجُ إلى الشارعِ لتكونَ معَ الناس. كنتُ قد سَمعتُ قصصاً من هذا القبيل مرّاتٍ عدّةٍ في فرنسا. كانتْ تبدو مثلَ قصصِ الخيال الأدبيّ (*Fiction Literary*) بالنسبة لي. وعليهِ كنتُ أطلبُ مزيداً من التفاصيل. لماذا كانتْ تخرج؟ ما الذي كانَ من المُمكِنِ أنْ يحدثَ لفتاةٍ حزينةٍ في الشارع؟ مثالٌ من الواقع. تَذَكَرتْ حدَثاً يعودُ إلى ستةِ سنواتٍ خَلَتْ. لَقدَ كانتْ تعاني إنهياراً عصبيّاً فخَرجَتْ من المَنزل. وقعَ نَظرُها على فَنّانِ التمثيل الإيمائي المَشهور، مارسيل مارسو، في الشارع. ها وقد غدا الآن رجلاً مُسنّاً. سارَتْ مُبتعِدةً، ثمّ إلتَفَتَتْ لُتلقي عليهِ نظرةً أخرى. إلتفَتَ هو الآخَر، وإبتَسمَ، فجأةً، في وَجهها. ظلّ هناكَ واقفاً بضعَ ثوانٍ، مُبتسماً ثمّ واصلَ سيرَه. «لَقد أنقذَتْني آنذاك»، قالَتْ المُمثّلة، وإنتَهَى إلى هنا الخيال الأدبي، لأنّها كانَتْ جادةً تماماً، وقد صدّقتها. تأملنا قليلاً فيما إذا كانَ مارسيل مارسو يعيشُ من أجلِ هدفٍ واحدٍ فقط، هو إنقاذُ المُمثّلةَ الفرنسية الشابّة. ربّما إنّ كلَّ ما قامَ بتحقيقِهِ، كافّةَ عروضِهِ، وكلَّ عواطفِهِ، التي كانَ قد

حرّكَ مشاعرَ الناس من خلالِها، كانَتْ لا شيء مقارنَةً بهذهِ الحقيقة. «هل كانَ يعلَمُ مدى أهميتهُ بالنسبة إليك؟» سألتُ. «كلا» أجابَتْ المُمثّلة. «لَم أرَهُ مرّةً أخرى على الإطلاق».

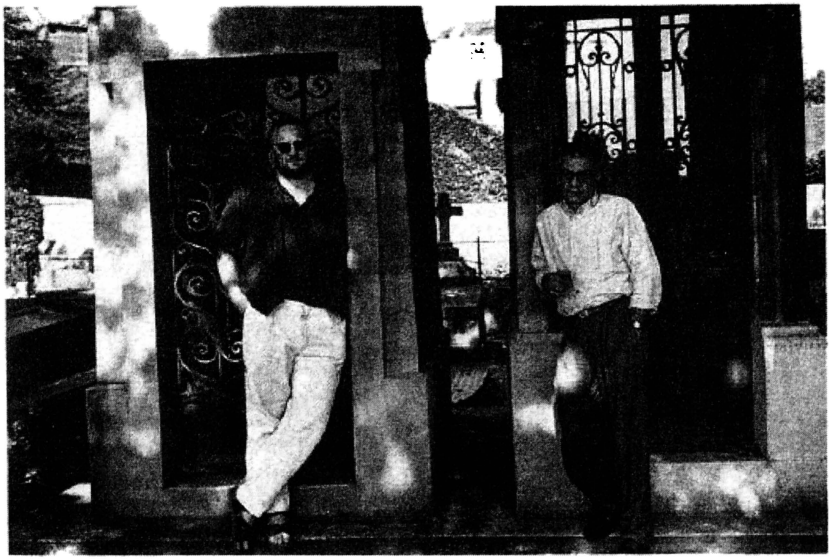
كنتُ أبحَثُ عن مُمثّلٍ تحتَ سنّ الثلاثين. برزَ شخصٌ ما ـ طويلٌ جدّاً، يتجاوزُ طولَه الست أقدام، ووسيم. أوضَحتُ بأنّ الدور هو معلّم. أومأ بالموافقة، لا بأس، ولمَ لا؟ قرأنا مُقتطفاتٍ من النصّ؛ كانَ جيّداً بشكلٍ جليّ. سألَ ما لو كنّا نَتكلّمُ، بأيّ شكلٍ من أشكالِ الصُدفةِ، عَن مُدرّسُ تربية رياضيّة. أكّدتُ ذلك. أومأ رأسَهُ موافقاً مرّةً ثانية. أضفتُ بأنّه مُدرسُ تربيةٍ رياضيةٍ من بلدةٍ ريفيّةٍ، وسنقومُ بالتصوير في **كليرمو فيرا**. إبتَسَمَ هذهِ المرّة. سألتُهُ عّما هوَ المُضحك في هذا. «لأنّني كنتُ مدرسَ تربيةٍ رياضيّةٍ في مدرسةٍ ما في كليرمو فيرا، لمدّةِ ثلاثةِ أعوام»، أجاب. بعدَهُ مباشرةً، إلتقيتُ مُمثّلاً مُمتازاً وكبيرَ السنّ. كنتُ أعرفُهُ من الفيلم الرائعِ للمُخرج برتراند تاورنيه «**يومُ أحدٍ في الريف**». كنتُ أرغَبُ في أنْ يُمثّلَ دورَ معلّم الموسيقى، لذا إستعلمتُ منه عمّا إذا كانتْ لَه أيّ علاقةٍ بالموسيقى فيما سبَق، عمّا إذا كانَ يعزفُ على البيانو، أو يقرأ عن الموسيقى. «نَعم»، أجابَ بهدوء. «أنا قائدُ أوركسترا بالمهنة، وقد كنتُ مُديراً للأوبرا في مارسيليا لعشر سنوات». مَع مُصادفَتينِ كهاتين، تيقنتُ من نجاحِ الفيلم. تسائلتُ ما إذا كانَ هذا سيُثْبتُ صحتَهُ هذهِ المرّة.

في المساء شاهدتُ، على شاشةِ التلفاز، مُدرسي في الرياضة من كليرمو فيرا. كانَ يُقنعني بمزايا مُزيل جديدٍ للعَرَق. إعتقَدتُ، مع شعورٍ بالأسف، أنّه طويلٌ جدّاً بالنسبةِ لصغيرةِ الحَجم أيرين. ما كنتُ لأكونَ قادراً على إستخدامه.

عندما كنّا نَبحثُ عن مهنةٍ لبطَلَتِنا، مهنةٍ، شَغَفٍ، أو مَهما يَكُن ـ عَن عالمٍ لَها ـ تَذَكرنا «**الوصايا العَشر 9**» والفتاةَ التي طلّتْ على شَاشةِ العَرض لنصفِ دقيقةٍ أو دقيقة. كانَ من المُخجِلِ أنْ لا تَظهرَ فيهِ سوى مُدّةٍ قصيرةٍ كهذهِ، إذ إنّه كانَ دوراً رائعاً، شخصيةَ رائعةَ بالمُجمَل. غيرَ أنّه لَم يكن هناكَ من داعٍ لأنْ تَظهرَ مدّةً أطوَل، لأنّ الفيلم كانَ يدورُ حولَ موضوعٍ آخَر. لذا فقد ظَهرَتْ فقط كضربٍ من نافذةٍ، كنوعٍ من إحتمالٍ لظهورِ الشخصيةِ الرئيسيةِ. لكنْ لأنّنا كنّا قد إبتكَرنا الشخصيّة، فقَد صارَ للفتاة وجود، وكانَ من السَهلِ نَقلِ رغبتها في فعلِ شيء، رغبتها في الغناء. إنّها مُقيّدة بظروفِ مَرضها، لأنّ المَرضَ فرضَ عليها قيوداً، وهي لا تَستَطيعُ على أنْ تفعَل ما تتوقُ إلى فعله، رغم أنّها قادرة نظريّاً، لأنّها تغني بصورةٍ جميلة. وعليهِ فقد أدخلنا هذا في فيرونيك كمهنةٍ للبطلة، كشغفٍ لَها.

إنّ فيرونيك هو فيلمٌ عن الموسيقى أيضاً، من حيث الجَوهَر. أو لَنقُل، عَن الغناء. كلّ شيء كُتِبَ بعنايةٍ تامّةٍ في النص السينمائي. إلى أينَ ستتجه الموسيقى، عَلى أيّ شاكلةٍ ستكونُ الموسيقى، ما الذي سيبدو عليه الحفلُ الموسيقيّ، طبيعتها، وما إلى ذلك. تمّ وصف هذا كلّه بعناية، لكنْ حقيقةَ أنّهُ كانَ وصفاً مُفصّلاً لَم يُغيّرُ في الحقيقةِ شيئاً، لأنّه ينبغي لمؤلّف موسيقيّ أنْ يَأتي، في النهاية، ويَخلقَ شيئاً مما قدَ كُتِبَ بلغةٍ أدبيّة. كيفَ تستطيعُ أنْ تصفَ موسيقى؟ هذا جميلٌ، مثلاً، سام؟ هذا إستعاديّ؟ هذا غامض؟ بإمكانِكَ أنْ تدوّنَ كلّ ذلك، لكنّ على المؤّلف الموسيقيّ المجيء، وإيجادُ النوتات. ثمّ على الموسيقيينَ أنْ يتقدّموا ويقوموا بعزفِ هذهِ النوتات. وكلّ هذا، بعَد لأيّ، عليهِ أنْ يُذكّرْكَ بما كانَ مدوّناً بلغةٍ أدبيّة. وقد أنجَزَ **زبيغنيف برايزنر** ذلكَ على نحوٍ رائع وحسب.

إنّ برايزنر مؤلّفٌ إستثنائيّ من ناحية إهتمامِهِ بالعمَلِ على فيلم ما منذ البدايةِ تماماً، وعدم إكتفاءِهِ بُمشاهدةِ النُسخَةِ النهائيةِ للفيلم ثمّ التفكير لاحقاً في كيفيةِ تعزيزِهِ موسيقيّاً. هذهِ هي القاعدة، صحيح؟ تَعرض فيلمكَ على مؤلّفِ الموسيقى وعندها يقومُ بملىء الفراغات بالموسيقى. لكنْ ربّما لديهِ طريقةٌ مغايرة. يُمكنه أنْ يفكّرَ في الموسيقى من البدايةِ تماماً، في وظيفتها الدراماتيكيّة، في الطريقةِ التي ينبغي بها أنْ تقولَ شيئاً ليسَ مَوجوداً في الصورة. بإمكانِكَ وصفُ شيءٍ غير موجودٍ ربّما على شاشةِ العَرض الفعليّة، لكنّه يأتي، معَ الموسيقى، إلى الوجود. إنّه لأمرٌ مُثيرٌ للإهتمام ـ الحصولُ على شيءٍ ليس موجوداً في الصورةِ وحدَها أو في الموسيقى وحدَها. بإتّحادِ الإثنين، فإنّ معنىً ما، قيمةً ما، شيئاً ما يُحدّدُ بدورهِ جوّاً ما، يُولَدُ فجأة. يحشرُ الأميركان الموسيقى من البدايةِ إلى النهاية.



80. مع زبيغنيف برايزنر في باريس.

حَلمتُ دائماً بصناعةِ فيلم تَعزَفُ فيهِ فرقةُ سمفونيّة. المرّةُ الأولى التي نَجحتُ فيها كانتْ معَ فيلم «صُدفةٌ عمياء». إستَخدمتُ فويتشيس كيلار. كنتُ، قبلَ ذلكَ، أستخدمُ عادةً موسيقى جاهزة. الموسيقى في فيلم «من وجهةِ نظَرِ حمّالٍ ليليّ» كانَتْ مُستقاةً من فيلم المخرجِ زانوسي «إضاءة». جميلة جدّاً. لكنّ الموسيقى كانتْ مكتوبةً أساساً، وببساطةٍ قمتُ بأخذها وإستخدامِها لتُصاحب فيلمي. لذا، فإنّ المرّة الأولى التي تمكّنتُ فيها من الحصولِ على أوراكسترا أيضاً كانتْ في فيلم «صُدفَةٍ عمياء». بعدَها فإنّ الفيلم التالي الذي قمتُ بعَملهِ كانَ معَ برايزنر. كانَ هذا هو فيلم «لا نهاية»، ومنذُ ذلكَ الحين عَملنا، على الدوام، سويةً. لقد أنجزنا توّاً صناعةَ فيلم «ثلاثة ألوان» معاً. إنّ أولّ هذهِ الأفلام الثلاثة، «أزرق»، موسيقيّ على نحو إستثنائيّ، أكثر من فيرونيك حتّى.

لقد إستخدامنا شيئاً من شعرِ دانتي ككلماتٍ للموسيقى في «الحياة المزدوجة لفيرونيك». لم تكن هذهِ فكرتي؛ كانَتْ فكرةُ برايزنر. ليسَ للكلماتِ من علاقةٍ بالموضوع. إنّها مُغنّاةٍ بالإيطاليةِ القديمةِ، وربّما حتّى الطليان لا يستطيعونَ فهمها. لكنْ كانَ من المُهمّ بالنسبة إلى برايزنر أنْ يعرِفَ عن ماذا كانتْ تتحدّثُ الموسيقى التي يقومُ بكتابتِها، ماذا كانتْ تعني تلكَ الكلمات حقّاً، لأنّه كانَ يملكُ ترجمة لها. وما كانَتْ تَعنيهِ تلكَ الكلمات، ما كانَ يتحدّثُ عنه النصّ، ربّما ألهَمَهُ أنْ يكتُبَ الموسيقى. لَقد فكّرنا كثيراً في الموسيقى. بالنسبةِ إلى برايزنر، فإنّ التوزيع اللحنيّ مهمٌ بقدر أهميةِ اللحنِ تماماً. لكنّ وقعَ الإيطاليّة القديمة جميلٌ هو الآخر. إشترى الفرنسيونَ 50،000 نُسخة من هذا القُرص.

مهنة الخليل ألكساندر حدَثتْ بمحضّ صُدفة، لأنّنا لم نكن نملك

أدنى تصوّرٍ عن أيّ مهنةٍ نُعطيها لَه. غيرَ أنّ أحدَنا، لا أستطيعُ أنْ أتذكرَ ما لو كانَ كريستوف بيسيفيتش أم أنا نفسي، كانَ قد شاهدَ مقطعاً من عَرضٍ للدمى على التلفاز وقد كانَ فاتناً. كانَتْ مُدّتُهُ ثلاثينَ ثانية فقط، ربّما دقيقة واحدة. كنتُ قد دخلتُ غرفةً ما أو أخرى، أو كانَ هوَ قد دخَلَ إلى غرفةٍ ما، ورأيتُ/ رأى مَقطَعاً من هذا العَرض، ربّما بسنتينِ أو ثلاث من كتابةِ فيرونيك، وقد نسيناه، لكنْ في لحظةِ إحتياجنا لَهُ عادَت إلى أذهاننا هذهِ الحادثة. بدأنا نُحاولُ معرفةِ ما هو العَرض، كيفَ حدَثَ وأنْ تمّ عَرضهُ على التلفزيون البولندي. ثمّ تبيّنَ بأنّ جيم هينسون، الذي كانَ قد إبتكرِ الدُمى المُتحرّكة، قد قامَ بإنجَازِ مسَلسَلٍ تلفزيونيّ عن مُحرّكي الدُمى الذينَ يَخلقونَ مسارحاً للدُمى خاصّةً بهم، وكانَ أحدُ الأشخاص الذين أجرى مَعهم مقابلةً تلفزيونيّة ومن عَرضهِ كانَ قد عرَضَ بعض المَقاطع، هو **بروس شوارتز**. طلبتُ من هيئةِ الإنتاج أنْ تجِدَ لي كافة أشرطة الكاسيت. قُمتُ بِمشاهدتها وكانَ الأفضل هو بروس شوارتز.

هاتفنا بروس شوارتز وإتّضحَ بأنّه لم يعد يَعمَلُ في مجال العرائس، لأنّه لَم يكن مُتمّكناً من الحصولِ على لُقمَةِ العيش من خلالها. كانَ يبلغُ أربعةً وسبعينَ عاماً من العمر. إلامَ صارَ هذا العالَم المُغفّل الذي نعيش فيه؟ الرجلُ الأفضل في العَالم في مجالِ حرفَتِهِ، عاجزٌ عن كسبِ لُقمة العيشِ منها، لأنّ هذهِ الحرفة تتألّفُ من دميً مُتحرّكةً فحسب. كانَ مُظطرّاً إلى تركِ هذا العَمل، وهو يزاولُ الآن تعليق اللوحات. لكنْ عندما أخبرتُهُ بكلّ هذا، قال، حسناً، بأنّه سيقرأ السيناريو وإنْ رآهُ عملاً يستحقُ من أجلِه العودة إلى المهنة، فسوفَ يعود. أرسَلنا إليه السيناريو، قرأهُ ووَافَق.

كنّا قد كتبنا أنّه سيكون هنالكَ عرضٌ للدُمى، تكسرُ راقصةٌ باليه ساقَها،

شيءٌ من هذا القبيل. وماذا جَرى؟ كانَ بروس شوارتز يَملكُ أساساً دُمية راقصةَ باليه. إنّه يقومُ بصُنعِ العرائسِ بنفسه. كانَت لَديه كلّ العَرائسِ التي كنّا بحاجةٍ إليها. لقَد إقتَرَحَ قصّةً تَتضمّنُ فراشةً، لأنّه كانَ يَملُكُ دميةً على شكلِ فراشة.

جاءَ شوارتز وإنضمّ إلينا. صَنَعَ دُميةً إضافيّةً لآيرين جايكوب، وذلك بالطبعِ لأنّنا كنّا نحتاجها للَمشهدِ الأخير؛ وبمعنىً أكثرُ تفصيلاً، لَقد قامَ بُصنعِ دُميتينِ لَها. إحتَفَظَتْ إدارةُ الإنتاج بإحداهما، لأنّ العقدَ كانَ ينصُّ بوضوحٍ على أنْ يَحتَفظ شوارتز بواحدة ويحتفظُ الإنتاج بالأخرى. ثمّ جاءَ وإنضمّ إلينا في التصوير. حسناً، كلّ ما كانَ عليهِ القيامُ بهِ هو تحريكُ تلكَ الدُمى ولاحظنا على الفور ما الذي كانَ بائناً جدّاً عندَ مشاهَدتِنا ذلك الفيديو.

قامَ بتحريكِ تلكَ الدُمى، وفي الحالِ، في غضونِ ثانيّة، بزَغَ عالمٌ جديد كامل. إنّه مُتميّزٌ في أنّه وبخلافِ مُعظَم مُحركيّ الدُمى، الذينَ عادةٌ ما يُخفونَ أياديهِم في قفّازاتٍ، أو يَستَخدمونَ خيوطاً أوعِصيّاً أو وسائلَ أخرى، يفعلُ ما هو عكس ذلك؛ إنّه يُظهِرُ لَكَ يَديه. وبعدَ مُضيّ ثانيةٍ أو ثانيَتَين، تَنسى أنّ تلكَ اليدينِ موجودتان، لأنّ الدُميةَ تحيا حياتَها الخاصّة، حتى وأنتَ قادرٌ على رؤيةِ يديهِ الضَخمَتينِ طيلةِ مدّة العَرض. غيرَ أنّك لا تَلحَظُهما؛ أنتَ لا تَرى سوى الرقص، سوى الدُمية التي تَرقصُ بشكلٍ جذّاب. هذا شيءٌ إرتأيتُه ضروريّاً قطعاً. أنّ يَديّ ألكساندر ينبغي أنْ تكونا ظاهرتينِ أيضاً، يَديّ شخصٍ يتلاعَبُ بشيءٍ ما.

لقد كانَ مَشهداً مُثيراً للعَواطِف. قُمنا بتصوير هذهِ اللقطة الطويلة (*Sequence*) في كليرمو فيرا، في أحدِ المَدارس، وكانَتْ الفكرة الكليّة

للمَشهَد هي أنّ هذا كانَ مُجرّدُ عرضٍ تقيمهُ المدرسة ويُقدّمُهُ مُحرّكُ دُميً مُتجوّل يتَنَقّلُ من بَلدَةٍ إلى أخرى بمَسرَحه الصَغير. تحضرُ المَدرسة بكامِلها العَرض. «إنّها مُشكلة»، يقولُ شوارتز، «لأنّني لم أقدّمُ، على الإطلاق، أداءً للأطفال في حياتي. قدّمتُ على الدوام عروضاً للبالغين. أنا مُتوتِرٌ وقلِقٌ إلى أبعدِ الحُدود». إنّه رجلٌ حسّاسٌ ورقيقٌ على نحوٍ غير إعتياديّ، بروس شوارتز هذا. لقد سبَقَ وأنْ قدّمَ أداءَهُ دائماً أمامَ جُمهورٍ صغير، مؤلّفٍ من ثلاثينَ أو أربعينَ شخصاً. أحضرنا حوالي 200 طفل، وقد جرى الحَدَث بأكملهِ في صالةٍ مدرسيّةٍ ضخمةٍ للألعابِ الرياضيّة. تمّ إقناعَهُ بأنّ لا شيء سيَنجمُ عن ذلك. حسناً، لقد تبيّن، وبما لا يقبَل الشك، أنّ الأطفالَ فَهمُوهُ بصورةٍ أفضل بمائةِ مرّة من البالغين.

لقد صوّرنا العَرض مرّاتٍ عدّة، لأنّنا كنّا مُضطرّينَ أولاً إلى تصوير الجُمهور، ثمّ منصّة العَرض، ثمّ المنصّة أقرب قليلاً، ثمّ التفاصيل، ثمّ لقطاتٍ قريبةٍ للجمهور وهكذا. لذا فقد إستمرّ الأمر برمّتهِ لوقتٍ طويلٍ جدّاً. إنتهينا من تصويرِ العرض الأوّل كما لو بكاميرا فيلمٍ وثائقيّ، مُركّزينَ على ردودِ فعلِ الأطفال، وعليه فقد كانتْ الكاميرا موجّهة على الأطفال فقط. حاولنْا أنْ نلتقطَ وجوهاً عَلَتْها تعابيرٌ ما. كانَتْ هنالكَ ردودُ أفعالٍ جميلة. جميلة. إضطررتُ إلى إزالتها لاحقاً، إذ ما كانَ من المُمكنِ للمَشهدِ أنْ يتّسعَ لَها، ما كانَ له أنْ يكونَ بذاك الطول. مادّة رائعة. وجوهٌ جميلةٌ للغاية وردودُ فعلٍ رائعة. حينَ أنهينا تصويرَ ذلك، كانَتْ هنالكَ إستراحة. أحاطَ بهِ الأطفالُ على الفور وأبصرتُ رجلاً سعيداً. في تلكَ اللحظةِ، كانَ بروس شوارتز في قمّة السعادة حقّاً. كانَ قد عادَ إلى حرفَتهِ بعدَ سنواتٍ عديدةٍ، مُعانياً من رهبةِ المَسرح وخائفاً من أنْ لا

يفهَمَهُ الأطفال مُطلقاً، من أنّ الأطفالَ لم ما عَادوا مُكترثينَ بهذا النَوعِ من الأشياء، من أنْ لا يكونوا مُهتَمّينَ سوى بالحواسيبِ وعَرائسِ الباربي، وفجأة إتّضحَ بأنّ تلكَ القصّةِ الرومانسيةِ المُرهفةِ، عن راقصةٍ ما للباليهِ التراجيديّ، كانتْ قد حرّكتْ مشاعرَ الأطفالِ بشكلٍ كبيرٍ جدّاً. بَعضهُم بدأ بالبكاء. لمُدّةِ نصفِ ساعةٍ من الوقت سألَ أولئكَ الأطفالُ شوارتزَ شتّى ضروب الأسئلة ـ أسئلةٌ تقنيّة، أسئلةٌ فنيّة. كذلك قاموا بإخبارهِ بما كانوا قَد فَهموه من القصّة، لأنّ القصّة لا تَستعينُ بالكلام. كانَتْ فترةُ العَرض أطولُ بكثيرٍ ممّا يَظهَرُ على الشاشة، وإستمّرتْ حوالي عشرةَ دقائق. (هناك ثلاثُ دقائقٍ لا غير على الشاشة). لَقدْ فَهموا قَطعاً كلَّ شيء. فَهموا كلَّ ما كانَ يُريدُ لَهم أنْ يَفهموه، بَل وحتّى أكثر. فجأةً أبصرتُ رجلاً سعيداً بحق.

إنّها مُمتِعةٌ جدّاً، لحظاتٌ كهذهِ. كانَ مَطلوباً من الرجُلِ أنْ يأتي، يُحرّكُ دُماه، ثمّ يُغادر. إنّما ليسَ هذا ما يهمّ. المهم إنّه جاء وأعادَ فجأةً إكتشافَ ماضٍ ما، إكتشافَ بهجةٍ أو سعادةٍ، كانَ يَعيشُها ذاتَ يوم فيما مضى ثمّ فقدَها. لقد كانَ يَعتقد بأنّها لن تعودَ أبداً، لكنّها مَعَ فيلمناً، عادَتْ لبَعضِ الوَقت. هذهِ مسألةٌ في غاية الأهميّة.

نَظريّاً، سَتعيشُ تجربةَ المَشهد بنفس الطريقة فيما لو قد قمتُ بتصويرهِ بدونِ أطفال، لكنْ على صعيدِ الواقعِ الفعليّ، هذا ليسَ صحيحاً. كلّ التفاصيل الصغيرة، ربّما الجوّ بمُجمَلهِ، عاطفةُ المَشهد بشكلٍ عام تعتَمِد على أشياءٍ مثل الحقيقة البسيطة التي تقول بأنّ بروس شوارتز كانَ سعيداً ذلك اليوم لأنّ جُمهورَهُ قد فَهمَه.

أتصوّر بأنّ فيرونيك لا تقضي حياتَها مَعَ ألكساندر. في النهاية، تُشاهدها تبكي. إنّها تبكي عندما يقرأُ عليها فجأةً كتابَه والنظرةُ التي تنظرُ

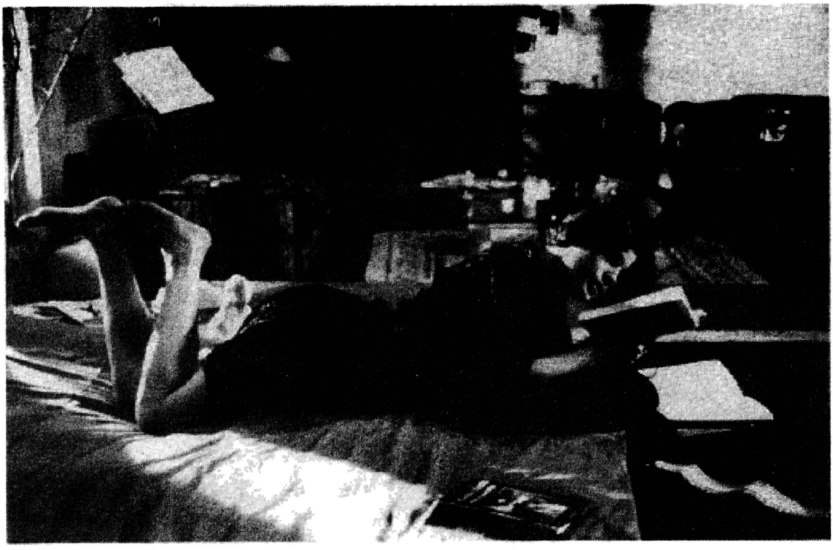
بها إليه لَيسَت من الحُبّ في شيء، لأنّه، في واقعِ الأمر، قد أفادَ من حياتها. لَقد إستَخدَمَ ما يَعرفُه عنها لأغراضِه الخاصّة. أعتقدُ بأنّها أكثرُ حكمةً بكثير في نهايةِ الفيلمِ مِمّا هي في بدايتِه. لقد جَعلها ألكساندَر تَعي أنّ شيئاً آخَرَ موجود، أنّ فيرونيكا أخرى عاشَتْ حياتَها في هذا الوجود. هوَ الشخصُ الذي وَجدَ الصورةَ الفوتوغرافيّة. فيرونيك لَم تُلاحظها حتّى، ولَربّما فَهمَ ما عَجَزَتْ هي نَفسها عن فهمه. فهَمَ الأمر، وقامَ بإستخدامِه. وبمجردِ إستخدامِه له، أدرَكتْ بأنّه ليسَ، على الأرجَح، ذلك الرجل الذي كانَتْ تنتَظرُهُ بإستماتةٍ، إذ حالَ ظهورِ ذلكَ إلى العَلَن، فإنّ شيئاً كانَ مُلكاً لَها، شيئاً كانَ حميماً جدّاً طالَما لم يَكن مُعلناً، قد أستُخدَمَ بشكلٍ عفويّ، أو شُبهَ عفويّ. وحينَ أُستُخدِمَ، فإنّه توقّفَ عن أنْ يكونَ مُلكاً لَها؛ وحينَ توقّفَ عن أنْ يكونَ مُلكاً لَها، فإنّه ما عادَ سريّاً. ما عادَ شخصيّاً. كانَ قد أصبحَ سرّاً شائعاً.

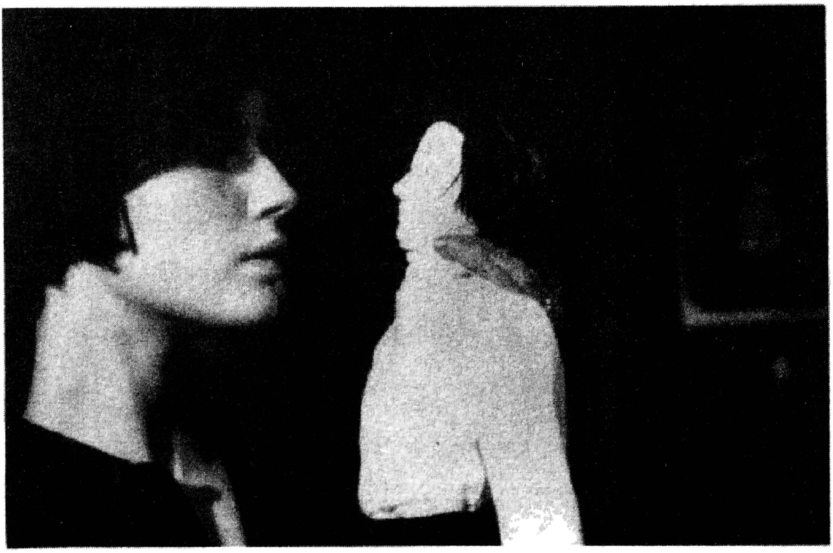
لقد قُمنا بلا شك بتصوير مجموعةٍ كاملةٍ من المَشاهدِ التي تُبيّن أنّ لَديها حالة مرضيّة قَلبيّة، لكنّني رأيتُ أنّ هذهِ المَشاهد كانتْ، تقريباً، بالقَدرِ المُلائم، أنّ هذا كانَ العَدَد المناسِب من التَلميحات. لَم نكن بحاجةٍ إلى المَزيد. نعرفُ أنّ فيرونيك تعاني مرضاً قلبيّاً، وأنّ رباطَ الحذاء يُلمّح إلى هذا. الفكرة الأساسيّة هي أنّه عندما يتوقّف قلبُ المرء، فإنّ الخَط الذي يَظهَرُ على شاشةِ جهازِ تخطيط ضربات القَلب يُصبِحُ مُستقيماً وخالٍ من الإنحناءات. وفي إحدى المرّات تَشدّ فيرونيك رباطَ الحذاء بصورةٍ مُستقيمةٍ وتُدركَ فجأةً ما الذي يعنيه هذا. تفلتهُ من يديها. أعتقدُ بأنّ هذهِ كانتْ فكرةَ سلاوفيك. كذلكَ خطَرَتْ لإيرين، مثلاً، فكرة مواجهتِها، بكونَها فيرونيكا البولنديّة، متاعبَ مستمرّة معَ أربطةِ حذاءها. وقد فعَلَتْ.

فيما بَعد، أزلتُ تلكَ الأحداث العَرضيّة لأنّ المَجموع بالمجمَل أصبَحَ طويلاً جدّاً. لكنّها كانتْ فكرة مُمتازة. تلكَ الأفكار تحديداً ضربٌ من الأشياءِ التي تُعمِلُ الخيال، ولا يهمّ إنْ ظَهرَتْ على الشاشةِ لاحقاً أم لا. إنّها تُظهِرُ بوضوحٍ أنّنا جميعاً نُفكّرُ معاً. وقد إبتدَعَتْ أيرين هذهِ الفكرة عَن مواجهةِ متاعبٍ دائمةٍ مَعَ أربطةِ الحذاء. أوّلُ شيءٍ تقوم بفعلهِ عندما تَمرّ بنوبةٍ قلبيّةٍ هو فكّ أربطةِ حذاءها، لا القيام بِمَسكِ قَلبها. عندما تَتَعثّرُ في بركةٍ صغيرةٍ من المياه وهي تَركض، تنحلّ أربطةُ حذاءِها على الفَور.

81. أيرين جاكوب في الحياة المزدوجة لفيرونيك.

82. فيليب فولتير في الحياة المزدوجة لفيرونيك.





83، 84. أ. جاكوب في الحياة المزدوجة لفيرونيك.

تُواجهُ فيرونيك على الدوام قضيةَ الإختيار بينَ السيرِ أم عدَم السير على نهجِ فيرونيكا البولنديّة، بين الإنصياعِ للغريزةِ الفنّيةِ والتوتّرُ الجَوهريّ في الفن أم الإنصياع للحُبّ وكلّ ما ينطوي عليه. هذا، أساساً، هو إختيارُها.

الجزءُ البولنديّ من الفيلم مفعَمٌ بالحيويّة لأنّ البَطلة مفعَمةٌ بالحيويّة. ثمّة أسلوب مختلف في السَرد بشكلٍ عام. في الجزءِ البولنديّ، ينتَقِلُ السَرد من حادثةٍ إلى حادثة. مدّة عام أو عام ونصف العام من حياةِ البطلةِ تُروى بوضوحٍ في إشاراتٍ قصيرة طوالَ نصفِ ساعةٍ من الوقت، أو سبعٍ وعشرينَ دقيقةٍ كي أكونَ دقيقاً، ثمّ هناكَ نقطةُ التحوّل. هذا هو الأسلوبُ الذي ينبغي إتباعه في فيلمٍ بهذا الطول: ساعةٌ وخمسٌ وثلاثونَ دقيقة ككلّ. لذا وبالإستعانةِ بالسبع وعشرين دقيقةٍ هذهِ، أصفُ قَدرَاً كبيراً جدّاً من حياةِ فيرونيكا البولنديّة، مُتغافلاً عَن أيّ شيءٍ آخَر. إنّني أصفُ فحَسب تلكَ المشاهد الأساسيّة الجمّة التي تُفضي إلى موتها، ولا شيءَ آخَر.

يتمّ سرد الجزء البولنديّ لفيلم فيرونيك بطريقةٍ تركيبيّةٍ، إنْ شئتْ. إنّه تركيبٌ لحقبةٍ مُعيّنة من الزمن. فيرونيك الفرنسيّة مَرويّةٌ بشكلٍ مُختَلف. أولاً، إنّها توجّهُ إهتماماً أكبرُ بكثير بنفسها، وذلك لأسبابٍ عدّة. أحدُ هذهِ الأسباب على الأرجح هو إنّ فيرونيكا الأخرى ميّتةٌ وقد أحسّت فيرونيك الفرنسيّة بشيءٍ لَه علاقةٌ بموتِها، شيءٍ مُثير للأعصاب، يأمرها بالتركيزِ على نَفسها. ثانياً، الجزءُ الفرنسيّ برمّتِهِ مَرويٌّ بطريقةٍ تحليليّةٍ، خلافاً للجزءِ البولنديّ الذي هو عبارة عن تركيب. إنّه تحليلٌ لحالةِ فيرونيكا الذهنيّة، ومن غير المُمكنِ سردَهُ بتجميعاتٍ فرديّةٍ، أو بسلاسلٍ من المَشاهد. إنّه مَحكيٌّ بمشاهدَ طويلةٍ. لَمحةُ لمَمرّ ما، لرواق، لشخصٍ ما يَركض، للظروفِ المُحيطةِ، وثمّة مَشهَدٌ طويلٌ آخَر.

هذا ما إضطرّني، من بينِ أسبابٍ أخرى، إلى البَحثِ عن إتساقٍ في الصورةِ المرئيّة، وذلك لكي، ورغماً عن كلِّ شيء، يَندَمج هذان الأسلوبَانِ المُختلفان كليّاً. الجزء الفرنسيّ، أعتقد، طويلٌ جدّاً بمقدار خمسِ أو ستّ دقائق. لسوء الحظ، لَم أحصَل على وقتٍ كافٍ للتقليلِ من حَجمِه. توجَدُ هناك أخطاءٌ في السيناريو أيضاً، كانَ من المؤكّد لَها أنْ تَظهَر في النسخةِ النهائيةِ للفيلم ـ وخاصّةً في الجزء الفرنسيّ. هنالكَ أخطاءٌ كثيرةٌ من هذا القبيل. مثلاً، إنّه لخطأٌ جليّ أنْ يتمّ إقحامُ حبكةٍ مُحدّدةٍ، قصيرةٍ جدّاً، وثانويةٍ، والتي قد كانَ عليّ تركها في الفيلم. إنّها قصيرةٌ في الفيلم لكنّها كانَتْ طويلةٌ في السيناريو، وقد صوّرتُ لَها الكثيرَ من المشاهدِ. إنّها الحبكةُ التي تَتحدّثُ عَن صديقِ فيرونيكا، حبكةٌ واسعةٌ جدّاً في السيناريو. بَدَتْ جيّدةَ البناء، وخلنا أنّها ستُشكّلُ قوّةً مُحرّكةً لثُلثِ أحداث الفيلم تقريباً. ثمّ تبيّنَ بأنّها لَم تَكن قوّةً مُحرّكةً جيّدة في النهاية، وأنّ من اللازمِ إزالتها. إستبعَدتُها من الفيلم نهائيّاً، لكنْ إتضحَ آنذاك بأنّ قدميّ البطلة لم تَعد ثابتتين على الأرض، لقد كانتْ دائماً في مكانٍ ما على إرتفاعِ بضعِ بوصاتٍ في الهواء. لم تَتبقّ لَها سوى الروح، سوى الهواجسُ، شيءٌ من السحر فحسب. كانَ عليّ ببساطةٍ أنْ أدخِلَ من جديدٍ حبكةَ الطلاقِ تلك، كي أعيدَ فيرونيكا إلى الأرض، لأجَعلها توافق، مثلاً، على الحضورِ إلى المَحكمة، على الإدلاء بشهادة زورٍ ضدّ شخصٍ ما، وأنْ تُصبحَ بذلكَ كائناً بشريّاً طبيعيّاً من جديد. لقد أدّتْ هذهِ الحبكة ما لَهَا من غرَض. معَ ذلك، هي موضوعٌ مُتكلّفٌ تماماً في الفيلم. لكنّكَ تَحسّ، للحظةٍ على الأقلّ، أنّ من المُمكنِ أنْ تكونَ فيرونيكا صديقتك، أنْ تكونَ جارتك؛ إنّها ليستْ شخصاً رأسَهُ دائماً بينَ الغيوم.

لُقد إستخدمنا مُرشّحاً واحداً، أساسيّاً بدرجة كبيرة في فيرونيك ـ فلتر أصفر ـ ذهبيّ. بفضلهِ فإنّ العالَم في فيرونيك مُتكامِل. إنّه كلٌّ واحد. تستطيعُ تبيّنَه. المُرشّحات تَمنحُ إتساقاً، وهذا أمرٌ في غاية الأهمّية. إنّ حقيقةَ أنّ سلاوفيك قد إستخدمَ مُرشّحاتٍ للمشاهدِ الخارجيّةِ هي ليستْ مسألةً على ذاك القَدَر من الأهمّية، لكنّه أمرٌ مهمٌّ للغاية في «فيلمٌ قصيرٌ عن القَتل»، حيثُ أنّه بسببِ المُرشّحات، بسببِ ذلك اللون البارِد جّداً والمُختَلف، يُصبحُ العالَمُ فيهِ أشدّ قسوة بكثيرٍ مّما هوَ عليهِ في الواقع، وتُصبحُ وارسو أكثر قرفاً أيضاً. القاعدة ذاتَها تنطَبقُ على فيلم فيرونيك إنّما مَع تأثيرٍ عكسيّ. هُنا يَظهَرُ العالَمُ أكثرُ جمالاً بكثيرٍ مِمّا هو عليهِ في الواقع. يَعتقدُ مُعظمُ الناس بأنّ العالَمَ في فيرونيك مَوصوفٌ بدفء؛ هذا الدفء ينبعثُ من المُمثّلة بلا ريبٍ، ومن الإخراج، لكنّه ينبعثُ كذلكَ من اللونِ السائد، وتحديداً، من هذا الظلّ الذهبيّ.

عليّ دائماً أنْ أضعَ نصبَ عينيّ أناساً يتعاملونَ مع العالم بشكلٍ إعتياديّ. الفيلمُ موجّهٌ إلى الجميع. إذا كنتُ بحاجةٍ لقولِ شيءٍ ما، لجعلِ شيءٍ ما مَفهوماً أو إعطاءِ نوعٍ معيّنٍ من التلميح، فعليّ حينئذٍ أنْ أستخدمَ شتّى أنواعِ الأجهزةِ الخاصّة بمؤثّراتِ الدراما والمُمثّلين، إضافةً إلى المُرشّحات. المُشكلة كلّ المُشكلة تكمنُ في إختيارِ هذهِ الأجهزة المُلائمة. ربّما يوجدُ هناكَ أشخاصٌ ينزَعجونَ من المُرشّحات. هذا جدّاً وراد، لكنْ بشكلٍ عام، فإنّها من المؤكّد تُساعدُ في التعبير عَمّا يدور حولَه الفيلم.

في الصباح، عمليةِ تصوير؛ في المَساء، عَمليةِ مونتاج. كانَ الإنتاج قد زوّدَ كليرمو فيرّان بجدولٍ لعملية المونتاج. جاكس فّيتا، المُحرّر، جاء هو

الآخر. كانَ رجلاً جذّاباً وهادئاً وطيّباً. كانَ هذا أمراً مهمّاً ـ كنتُ ذاهباً لقضاءِ ثلاثة أشهرٍ من حياتي مَعه، يوماً بيوم. كانَ واضحاً منذ البدايةِ أنّه ستكونُ هناك مُشكلةٌ في اللغة. لم يكنْ جاكس يتكلّمُ الإنجليزيّة؛ لم أكنْ أنا أتكلّمُ الفرنسيّة. أبانَ هذا العملِ الحميم لعمليةِ المونتاج، إحْتَجْنا إلى مُترجم. مارسين لوتالو، الذي قامَ بهذهِ المُهمّة على خير وَجه، هو رَجلٌ شاب، والذي بعدَ يومٍ كاملٍ من التصوير سيغفو في غرفةِ المونتاج. من المثيرِ للإنتباه أنّ كافّة هؤلاء الأشخاص اليافعين، ورغمَ أنّهم شَربوا كمّيةً كبيرةً من عصير البرتقال وتناولوا الكثير من الفواكه والخُضرَوات عندما كانوا صغاراً، لا يَملكونَ قدرةً كبيرةً على التَحمّل. إنّ جيَلَهم أجملُ وأفضلُ تعليماً وأكثَرُ صحّةً من جيل الحرب الذي أنتمي إليهِ، لكنّنا قادرينَ على أنْ نعمَلَ لفترةٍ أطول، قادرينَ على التحمّل. مَن يدري، ربّما ينبغي على كلّ جيلٍ أنْ يقاسي قليلاً من المشقّةِ والفقر والمُعاناة. أو ربّما هي مسألةُ سجيّة فَحسب.

في مرحلةٍ ما، خطَرتْ لنا فكرةُ صناعةِ عدَدٍ من النُسَخ من فيلم فيرونيك بعددٍ ما هنالكَ من دور سينما كانَ سيُعرضُ فيها الفيلم. في باريس، مثلاً، كانَ من المُفتَرض أنْ يتمّ عرضُ الفيلم في سبعَةِ عَشر دارٍ للسينما. وعليهِ كانَتْ لَدينا فكرةُ عمَلِ سبع عشرة نُسَخةٍ مُختَلفة. كانَ ليكونُ هذا أمراً مكلفاً بكلّ تأكيد ـ وخصوصاً في المَرحَلةِ الأخيرةِ من الإنتاج ـ إنتاجُ صورٍ بين ـ سالبة، إعادةُ تسجيلاتٍ مُنفرَدة، وهلمّ جرّاً. لكنّنا كنّا نملكُ تصوّراتٍ دقيقةً جدّاً عن تلكَ النُسَخ. ما هو الفيلم؟ نُفكرّ كنّا. نظريّاً، هو شيءٌ يمرُّ عبر آلةِ العرض السينمائيّ بسرعةِ أربعَةٍ وعشرينَ صورةٍ بالثانيّة، وفي الواقعِ، فإنّ نجاحَ فن التصوير السينمائيّ يَعتَمد على التكرار. بمعنى،

سواء أكنتَ تعرضُ فيلماً في دارٍ ضخمةٍ للسينما في باريس، أم في سينما صغيرةٍ في ملاوا أم في سينما متوسطةِ الحَجم في نبراسكا، فالشيء نَفسَهُ يَظهر على الشاشةِ لأنّ الفيلم يمرُّ من خلالِ آلةِ العَرض وبنَفس السرعة. ولذا فقَد تأمّلنا، **لماذا**، واقعاً، عليهِ أنْ يكونَ بهذهِ الشاكلة؟ لِمَ لا نستطيعُ القولَ بأنّ الفيلمَ صناعةٌ يدويّة؟ وبأنّ كلّ نُسخَةٍ ستكونُ مُختلفة؟ وبأنّك إنْ شاهدتَ النُسخةَ رقم 00241b فإنّها ستكونُ مُختلفةً بعضَ الشيء عن النُسخة المُرقّمة 00243c. ربّما ستشتملُ على نهايةٌ مختلفَةٌ قليلاً، أو لعلّ أحدَ المَشاهدِ سوف يكونُ أطولَ بقدرٍ قليلٍ جدّاً ويكونُ آخرَ أقصرَ بعضَ الشيء، أو لربّما يكونُ هنالكَ مشهدٌ ليسَ موجوداً في النسخةِ الأخرى، وهكذا. بهذهِ الطريقةِ أعددنا الفيلم. وبهذهِ الطريقةِ كُتِبَ السيناريو. قُمنا بتصويرِ مادّةٍ كافيةٍ لنَجعَلَ هذهِ النُسَخ أمراً مُمكناً. كانَ من الممكنِ إطلاقُ هذا الفيلم مَعَ مفهوم أنّه، إذا جازَ التعبير، صناعةً يدويّة. أيّ، في حالةِ ذهابِكَ إلى دارٍ مُختلفَةٍ للسينما، فستُشاهد نفس الفيلم لكنْ بنُسخةٍ مُختلفةٍ بعضَ الشيء، وإنْ قُمتَ بالذهابِ إلى سينما أخرى ما، فإنّك سوفَ تُشاهدُ نُسخةً أخرى ما من الفيلم، نفسُ النُسخةَ على ما يبدو، لكنّها مُختلفة قليلاً. لربّما تكونُ لَها نهايةٌ أسعَد، أو ربّما أشدّ حُزناً قليلاً ـ هذهِ هي الفرصة التي تُجرّبُ فيها حظوظك. على أيةِ حال، الإمكانيّة كانت موجودة. لكنْ كما هو الحال دائماً، بالطبع، إتضحَ بأنّ الإنتاج لم يكن يَملكُ الوقت بتاتاً، وبأنّه لم تكن هناكَ، في الواقع، أية أموالٍ لذلك أيضاً. ربّما كانَ المال أقلّ أهميّةً. كانتْ المُشكلة الأساسيّة هي الوقت. لَم يَكن هناكَ من وقتٍ مُتبق.

واقع الحال، يُوجَدُ هناكَ إصدارين لفيلم فيرونيك لأنّني صنعتُ نُسخةً مُختلفةً لأميركا. نُشاهدُ رجلاً يَظهَرُ من منزلٍ نَعرفهُ أساساً،

ويُنادي: «فيرونيكا! إنّ الطقسَ بارد. تَعالي إلى الداخل». «أبي!» تقولُ فيرونيكا وتركضُ نحوه. ثمّ تُأخذه بالأحضان. هذهِ هي النهاية لنسخةِ أميركا. من الواضحِ أنّ ذلك هو منزلِ عائلتها. تعرف أنّ ذلك الرجلَ هو أبوها. لكنّني كما قُلت، لمَ يكن من الواضح في السابق بالنسبةِ إلى الأميركيين أنّه أبوها. ربّما كانَ مجرّدُ رجلٍ آخرٍ يَلهو بإصلاحِ الألواحِ الخَشبيّة. كيفَ لكَ أنْ تعرف؟ والفيلمُ يُحقّقُ نَجاحاً في أميركا. لَقَد عادَ بمالٍ كثير ـ على المُنتجِ، بلا ريب.

بماذا يُمكنُ أنْ تَشدَّ الجمهور من خلاله؟ ما هي النزعة التجاريّة؟ ما الذي يجذب الجُمهور؟ أمّا القصّة التي تَرويها أو مُمثّلٌ ما، ذائعُ صيت ويستَقدمُ أناساً لمُشاهدةِ الفيلم، صحيح؟ ما المَزايا التي توفّرتْ لي في حالةِ فيرونيك؟ كانتْ لديّ مُمثّلة فرنسيّة غير معروفة تماماً والتي كانتْ قد لَعبَتْ دوراً صغيراً في فيلمٍ من إخراج لويس مالّي، ولا شيء أكثرَ. لم يكنْ أحدٌ يَعرفُ مَن تكون أو ما إذا كانتْ موجودةً حتى. وكانتْ لديّ حبكةٌ ضعيفةٌ ومُبهَمة، وهذا ما بقيتْ عليه القصّة ـ ليستْ واضحة جدّاً للجميع ـ قصّةٌ عن المَشاعر، عن قدرةٍ مُعيّنة على الإدراك، عن حسّاسيةٍ مُعينةٍ من المُستحيلِ التعبير عنها حقّاً في فيلم. ما الذي عوّلتُ عليه؟ المال؟ النزعةِ التجاريّة؟.

بالطبع، لقد كانَ لديّ تصوّرٌ ما، عن الكيفية التي كنتُ سأروي بها القصّة. لذلك كانَ أحدُ أشكالِ التسويّة أمراً ضروريّاً. كانَ عليّ أنْ أروي القصّة بطريقةٍ تجعَلها قابلةً للفهم بالنسبةِ إلى الجمهور. مهما يَكن الجانبُ الذي أفكّرُ فيهِ من جوانبِ الفيلم ـ الكاستينغ، السيناريو، حلولُ المشاهدِ الفرديّة، الحوار، الموسيقى، أيّاً كان ـ فإنّني أفكّرُ دائماً بالجمهور. هذهِ مسألةٌ أساسيّة. لقد فكّرْتُ قطعاً بالجمهور طيلةَ الوقت، طوالَ مدّة عملي

في فيرونيك، بحيث أوجدتُ أيضاً نهايةً مُختلفةً من أجلِ الأميركيين، لأنّني كنتُ أرى أنّ عليكَ التوصّل إلى حلٍّ وسطٍ مَعهم، حتّى وإنْ كانَ هذا يعني إنكارُ وجهةِ نظرك أنت.

إنّي أقومُ باللعبِ على عواطفٍ محضّةٍ في فيلم فيرونيك لأنّه فيلمٌ عن العواطفِ ولاشيء آخَر. ما من أحداثٍ مُتسارعةٍ فيه. لو كنتُ أصنعُ فيلماً عن العواطفِ، فمن المؤكّد أنْ أقومَ بإستغلالها. أخبرني الناسُ كذلك، بأنّني كنتُ ألعَبُ على العواطفِ في «فيلم قصير عن القتل»، إذ إنّ كلّاً من مَشهدِ الجريمةِ ومن بَعدهِ مَشهد الشنق يَستمرّانِ مُدّةً طويلةٍ جدّاً. أنا أستغلّ العواطفَ طبعاً. وأيّ شيءٍ آخرٍ عليّ إستغلاله؟ وهل هناك من شيءٍ آخرٍ عدا العواطف؟ ما المهم؟ تلك فقط. إنّني أتلاعب بها كي يتحتّمَ على الناس أنْ يَكرهوا أو يُحبّوا شَخصيّاتي. إنّني أتلاعبُ بها كي يتَحتّمَ على الناسِ أنْ يُبدوا تعاطفاً مَعها. إنّني أتلاعب بها كي يتحتّمَ على الناسِ أنْ يَبْتغوا من شخصيّاتي الفوزَ إنْ كانتْ تُقدّمُ مباراةً جيّدة.

أعتقدُ إنْ ذهبتَ إلى السينما، فأنتَ تتوقُ إلى الإستسلامِ إلى المَشاعرِ. لكنّني لا أقولُ بأنّ على الجميع أنْ يستحسنوا فيلم فيرونيك. على العكس. أعتقدُ بأنّه فيلمٌ لجماعةٍ محدودةٍ من الناس. لا أعني فئةً عُمريّةً أو فئةً إجتماعيّة ما، بَل جماعةً من الناسِ، مِمّن هُم حَسّاسونَ تجاهَ ذلكَ النوعِ من المَشاعرِ الواردةِ في الفيلم. ومثل هؤلاء الناس يُمكنُ العثورُ عَليهم بينَ الإنتلجنسيا، بينَ العُمّال، بينَ العاطلينَ عن العَمل، بينَ الطللبة وبينَ المُتقاعدينَ كبارَ السّن. لا أرى أنّه فيلمٌ للنُخبةِ، بأيّ شكلٍ من الأشكال، إلّا إذا دَعونا الأشخاصَ الحسّاسينَ نخبةً.

لَقد حقّقَ الفيلم إيراداتٍ عاليةً في شباكِ التذاكر في بولندا هي الأخرى،

وبشكلٍ مُدهِش. لطالَما خُضتُ صراعاتٍ مَع نُقّادٍ للسينما في بولندا، وسأخوضُ بلا شكٍّ، حتّى يومَ مَماتي. سابقاً، أبانَ الحُقبةِ الشيوعيّة، كنتُ أتّهمُ النقّادَ دائماً بعدمِ المصداقيّة. كنتُ أتّهمهمُ بكتابةِ ما يُملى عَليهم. كانَ لديّ الحقّ في قولِ هَذا لأنّنا لَم نَصنعُ أفلاماً من النوعِ الذي كانَ يُفرَضُ عَلينا. كنّا نُنتِجُ أفلامنا الخاصّة، غيرَ أنّ النقادَ كانوا يَكتبونَ ما يُؤمَرونَ بكتابتِه. كتاباتٌ مثلَ هذهِ ما تنفّكُ تَظهرُ في الصُحف. لقاءات شتّى، إستذكارات متنوّعةٌ مَعَ سياسيّين أقرّوا فيها بأنّهم قد تَلاعبوا أو بَصراحةٍ قد ساسوا النُقاد. في عالمِ الفنّ أيضاً، وكذلك في السينما. لذا فقد كانَ لديّ الحق في إتهمامهم بذَلك، وبما إنّني كنتُ مُحقّاً فقد آذاهُم هذا جدّاً. بالتالي، كانَ من المُستحيلِ بالنسبةِ لَهم أنْ يَميلوا إليّ. لكنّي حقاً لا أستطيعُ أنْ أتذمّر من الطريقةِ التي تَلقّى بها النُقّادُ فيرونيك، على الرغمِ من إنّهم، حتّى حينَ أُعجبوا به، كتبوا: «إنّه فيلم جميل للغاية ـ يبدو جميلاً إلى حدّ الإفراط بعضَ الشيء». أو «إنّه فيلمٌ مُثيرٌ للعواطف تماماً ـ لستُ متأكّداً ما إذا لم يكنَ مُحرّكاً للعَواطفِ بدرجةٍ كبيرةٍ بعضَ الشيء». أو «شيءٌ ما تُفوحُ مِنهُ رائحةُ النزعةِ التجاريةِ هنا»، «إنّه جميلٌ بإفراط»، «مُثيرٌ للعَواطفِ بإفراط»، «البطلة جيّدة بدرجةٍ كبيرة»، «المُمثّلة جيّدة بدرجةٍ كبيرة». كانَت تلكَ مشاعرَ نُقّادٍ رَصينين، إلى جانبِ إستياءٍ مُعينٍ من كونِ أنّ الفيلمَ لَم يَكنْ يتحدّثُ عَن قضايا بولنديّة، عن التاريخ البولنديّ، وعن بولندا في الوقتِ الحاضر ـ من كونني لم أُظهِرُ الوضعَ في بولندا.

عندما تنظرُ إلى شيءٍ ما من وجهةِ نظرٍ إقليميّةٍ، فأنتَ دائماً تُريدُهُ أنْ يكونَ عن الأقاليم، إقليمكَ أنت. إنْ كنتَ مُصفّفاً للشَعر وتوجّهتَ لمَشاهدةِ فيلمٍ يدورُ حولَ مُصفّفٍ للشَعر، فسوفَ تنزعج شديد الإنزعاج

إنْ لم يكن المُمثلُ يُمسكُ بالمقصّ بصورةٍ صحيحة. إنّه ليسَ بأمرٍ ذاتُ أهمّيةٍ بالنسبة للآخرين. لكنّك لا تستطيعُ مُشاهدةَ الفيلم إذ إنّ تلك هي ليست الطريقةُ التي ينبغي بها للمُمثّل أنْ يمُسكَ بالمقصّ. «كانتْ تَجري إنتخاباتٌ مُهمّةٌ جدّاً في بولندا، أحزابٌ سياسيّةٌ مُتنوّعة تَتشَكّل، والشيوعيون قد إنهاروا، ولا يُشيرُ الفيلم إلى أيٍّ من هذا مطلقاً. كيف يحدُثُ ذلك؟»، سيقولون. إنّها ليستْ محضّ صُدفة أنْ لا أكونَ معنياً بكلّ هذا في الفيلم. على العكس، إنّها مسألةٌ مَدروسةٍ بتمعّن. لستُ مُكترثاً بالسياسةِ البولنديّة لأنّها لا تُثيرُ فيّ أدنى إهتمام. إنتخابات، حكومات، أحزاب، أو أيّ شيءٍ.

غيرَ أنّني لا أتذمّرُ من الطريقةِ التي تلقّى بها النقادُ، بشكلٍ عام، فيلم فيرونيك، وعلى العكس تماماً، ما دامَ الجُمهور مُهتمّاً. أنا سعيدٌ جدّاً لكونِ أنّ الفيلم عُرضَ على جماهير مُكتظّةٍ، على مَدارِ شهرينِ في وارسو. لا أعلمُ مدى ضخامةِ الجماهير التي كانتْ حاضرةً هناك، إلّا إنّ وكلاءَ التوزيع لم يخسروا، بأيّ حالٍ من الأحوال، شيئاً في هذا؛ بل على النقيض ـ لقد حقّقوا شيئاً من الربح. لذا، ما عساي أنْ أبتغي غير هذا؟. لَم تُعر الكنيسةُ إهتماماً كبيراً للفيلم. أعتقدُ بأنّها كانتْ مُنشغلةً جدّاً بإستعادةِ المُمتلكاتِ التي كانَ الشيوعيونَ قد صادَروها منها بعَد الحربِ. وبصرفِ النظَرِ عن ذلك، فإنّها كانتْ مُنشغلةٍ بالقَلقِ حيالَ قضية الإجهاض، والتعليمِ الدينيّ في المَدارس. إنّها لا تَملكُ وقتاً للأفلام في الوقتِ الحاضر، لحُسنِ الحظّ.

لكنّي لستُ مُقتنعاً على الإطلاق. أرى بأنّك لو حَققَتَ ثُلثَ ما تسعى إليه، فهذا كافٍ. هذا مقدارُ ما أحسَبُ أنّي قد حقّقتَهُ مَعَ فيرونيك. كما لو

أنّ ثُلثاً يُرضي طُموحك، وهذا بالتالي لا بأسَ بِهِ. عليكَ الإعتياد على عَدمِ تحقيقِ ما هو أكثر.

في فرنسا، تمكّنَ فيلم فيرونيك توّاً من الإرتفاعِ فوقَ مُستوى معيّن من متوسط القيمةِ. هذا ما يَنبني عليهِ طموحُ المُخرج هذهِ الأيام؛ أنْ يرتفعَ فوقَ مَدِّ الأفلام الأخرى؛ وأنْ يبرز بطريقةٍ أو بأخرى، ولسببٍ ما. وبلا أدنى شكّ، فإنّ هذا الفيلم برزَ بالفعل. أظنّ بأنّه فيلمٌ يَستهوي جيلاً مُحدّداً ـ جيلاً صاعداً بدلاً من جيلٍ أسبق عهداً.

يؤثِر النقّادُ الفرنسيّون إستحسانَ شيء. هذا مهمٌّ إلى أبعدِ حدّ، لأنّه قد يَعتمدُ جزءٌ من العامّة على هذا. يتوقُ الجمهور إلى مشاهدةِ ما يَميلُ النقادُ إليه. لكنّي لا أقسّمُ النُقادَ إلى نقادٍ فرنسيينَ وغيرِ فرنسيين. لأكونَ صادقاً كلّ الصدق، أنا لا أقرأ المراجعاتِ النقديةِ الفرنسيّة لأنّني لا أفهَم الفرنسيّة. يقوم شخصٌ ما أحياناً بترجمةِ كلمةٍ أو جُملةٍ لي، وبإمكاني أنْ ألاحظَ أنّ لدى النقاد الفرنسيين نوايا طيّبة. نُقّادٌ كهؤلاء يؤمنونَ بأنّهم عاملٌ أساسيّ في دفعِ فيلم ما إلى الأمام، على سبيل المثال. لا يَشعرُ النُقاد البولونيون بهذا إطلاقاً. يقومُ النقادُ البولونيون بوصفِ شيءٍ ما، وهم يَعرفونَ سلفاً أنْ ما من أهميةٍ لَه إطلاقاً. في السابق، عندما كانت **التريبونا لودو** تُشيدُ بشيء، تُدركُ العامّة أنّه ليسَ جديراً بالمُشاهدة. إذا قالَت **التريبونا لودو** برداءةِ شيءٍ ما، فقد كانَ هنالك إحتمالٌ قويّ بأنْ يكونَ ذلك الشيء جيداً. وعَليهِ فقَد كانَ لَها بالضبط تأثيرٌ مُعاكس. لَم يكن الجُمهور، القاريء، يؤمنُ بأيّ شيءٍ مكتوب، وكانَ الناقدُ يُدركُ بأنّه لَنْ يكونَ لما سيكتبه أدنى تأثيرٍ على القاريء أو على جُمهورٍ مُستقبليّ. هذا خلقَ وضعاً كانَ فيه الناقدُ في بولندا يَعي، وهو يَكتُب، أنّه ليسَ ذا شأن. علاوة على ذلك كانَ النُقادُ يكذبون،

لم يكونوا يُصرّحون بما كانوا يُفكّرونَ بهِ بل يُردّدونَ قولَ الأكاذيبِ التي يُؤمرونَ بقولها، لذا كانَ من الصعبِ جدّاً الوثوق بهم قَطعاً.

لا أملكُ إستيراتيجيّة من أيّ نوع أنّه في حالة قيامي بأمرٍ ما على نحوٍ مُعيّنٍ فإنّ النقادَ سيفهمونَ ما من المفترض أنْ يعني، ولذا أقدّمُ لهم ما يُريدون. لا أفكّرُ أبداً بهذِهِ الطريقة. إنّي لا أفكّرُ كثيراً، على الإطلاق، أين أضعُ الكاميرا. الأمرَ يأتيني بالفطرة. أنا لا أحلّل ولا أتدبّر. إذا لَم تكن لديكَ بوصلةً خاصّة بك في داخلك، تُشيرُ لَك بوضوحٍ بإتجاهٍ مُحدّد، فلَنْ تعثرَ عليها بالتالي. وهي لا تَعتمدُ على أيّةِ كليّةٍ للسينما أو على أيّ شيٍ ربّما تعلّمتَهُ في كليةِ سينما.

إنّني أزن الأمور بتعقّلٍ قليلاً أثناء كتابةِ السيناريو، واضعاً بالطبع نصبَ عينيّ إحتياجاتٍ شتى ـ إحتياجاتٍ دراماتورغيّة وماليّة، إحتياجاتٍ لَها علاقةٍ بالممثّلين. إنْ كنتُ أعرفُ بأنّ لديّ فلاناً أو فلاناً من المُمثّلين، فسأكون مُضطراً إلى ـ وراغباً في ـ الكتابة بطريقةٍ معيّنةٍ لجعلِ الأشياء عليهِ أكثرَ سهولة، لكنْ إنْ لَم يكن عندي هذا المُمثّل، فإنّي أقومُ وحسب بكتابةِ شيءٍ عام، شيءٍ يكتسبُ فيما بَعد، خلالَ التصوير، مَضموناً عبرَ مُمثّلٍ ما بعينِه. إنْ لَم يَكنْ لديّ ما يكفي من المالِ لمَشهدٍ ما، لا أكتبُ المَشهد. ما الجَدوى من كتابة مَشهدٍ إنْ لم أكنْ قادراً على تصويرِهِ؟. أبحثُ عن سبيلٍ آخرٍ للقيام به. علمتُ، مثلاً، أنّي لَن أحصَل على 50 مليون فرنك من أجلِ تصويرِ المَشهَدِ الأخير في أحَدِ أفلام «**ثلاثةُ ألوان**». لَم أكنْ أملكُ المالَ ولم أرغبْ في الحصول عليه. أولاً وأخيراً، أنا لَم أردْ الحصولَ عليه. لا أريدُ إستخدامَ هذا النوعِ من الأموال. أعتبرُ، ببساطةٍ، أنّ من غير الأخلاقيّ إنفاقُ مالٍ كثيرٍ على مَشهدٍ ما أو فيلم.

أظنّ بأنّ هناكَ مقداراً أكبر من الحريةً في إنتاجِ فيلمٍ ذي ميزانيّةٍ مُنخفضة منهُ في إنتاجِ فيلمٍ ذات ميزانيةٍ ضخمة. أعتقدُ بأنّ ثمّة ما هو لا أخلاقيّ بعمق في إنفاقِ مالٍ لا تَعرف ما إذا كانَ سيحقّقُ إيراداً. إذا كانَ، على سبيل المثال، فيلماً ما مثل «**الفاني 2**» (Terminator 2) يُحقّقُ، لنقُل، أرباحاً قدرها 100 مليون دولار، فستعرفُ آنذاك بأنّ جزءاً من هذا المال سوفَ يُستثمرُ في شيء ما. سيُبذّرُ بعضَهُ، على الأرجح، بطريقةٍ حمقاء، إلاّ إنّ بعضَاً منه سوفَ يُستخدَمُ لشيء، ربّما لإنتاجِ أفلامٍ أخرى، من بينها فيلمٌ قد يستحقّ العناء، أو لربّما يُستَثمَرُ من قبَلِ مؤسّسةٍ ما لإكتشافِ لُقاحٍ سيُثبتُ في يومٍ من الأيام نجاعتَه، أو قد يُستخدَم بشكلِ ضرائبٍ أو مُنحٍ أو إعاناتٍ ماليّةٍ أو غير ذلك. إذا حقّقَ الفيلم إيراداً، فهذا يعني أنّ أناساً كثيرينَ قد رغبوا بمُشاهدَتِه. إن رغبوا بمُشاهدَتِه، فلعّله قد أنعَمَ عليهم بشيء، لا أدري، عساها تلك لحظة من النسيان حتّى. لا يُهمّني ما هو. لكنّي، شخصيّاً، لا أريدُ أن أُنتِجَ أفلاماً تُكلّفُ 100 مليون دولار، ليسَ لأنّي أخافُ أنْ لا تُحقّقَ ربحاً، بل لأنّني أخشى من القيودِ الرهيبةِ التي تستجلبها معها الأموالُ الطائلةُ. لا أريدُ ذلك. لِمَ ينبغي لي؟

إنّه لأمرٌ أكثر عسراً، في الوقتِ الحاضرِ، أنْ تجِدَ مالاً في بولندا منه في فرنسا، وهو صعبٌ بالنسبةِ لي خصوصاً. ليسَ من اللائقِ بي أيضاً أنْ أحاولَ العثورَ على أموالٍ هناك، إذ يؤمنُ البولنديون بحق أنّ بإستطاعتي الحصول على المال في مكانٍ آخر. توجدُ هنالك نظريةٌ أو فكرة، عرفتها مُنذُ وقتٍ بعيد. ألا وهي، أنّ هناك كمّيةٌ معيّنةً من السلَع، هناكَ كميةٌ مُعيّنةً من كلّ شيء في هذا العالمَ. بشكلٍ مُشابه، توجدُ هناكَ كمية محدودة من المال لكي تُنفق على السينما في بولندا، وإنْ أخذتُ أنا المال فلَنْ يحصَلَ عليه بالتأكيد أحدٌ آخر.

أفكّرُ دائماً على نطاقٍ ضيّق، ولا أرغبُ بالتأكيد بصناعةِ فيلم على نطاقٍ واسع، فيلم على نطاقٍ عالميّ. هذا لا يُثيرُ فيّ أدنى إهتمام لأنّني لا أؤمنُ بوجودِ المُجتمعات، لا أؤمنُ بوجودِ الأمَم. إنّني أرى بأنّه يوجدُ هناك ببساطة، لا أدري بالدّقة، 60 مليون فردٍ فرنسيّ أو 40 مليون فردٍ بولنديّ أو 65 مليون فردٍ بريطانيّ. هذا ما يهم. إنّهم أفراد.

أنا لا أصوّر إستعاراتٍ في الفيلم. الناسُ وَحدهم يقرأونَها كإستعارات، وهو أمرٌ جيّدٌ جدّاً. هذا ما أريدُهُ. أريدُ دائماً إثارةَ مشاعر الناسِ بشيءٍ ما. لا يهمّ إذا ما نَجَحتُ في جذبِ الناسِ إلى داخلِ القصّة أو في حثّهم على تحليلها. ما يهمّ هو أنْ أرغمَهم على القيامِ بشيء ما أو أنْ أحفّزَهم بطريقةٍ من الطرق. لذلكَ أنا أفعلُ كلّ هذا ـ لأجعلَ النَاسَ يَعيشونَ تجربةً ما. لا يهمّ إذا ما عاشوا التجربةَ عقليّاً أم عاطفياً. أنتَ تصنعُ أفلاماً لتمنحَ الناسَ شيئاً، لتنقلَهُم إلى مكانٍ آخَر ولا يهمّ إذا ما قمتَ بنَقلِهم إلى عالَمِ الحدَس أو عالَمِ العقل.

بالنسبةِ لي، إنّ أحد علامات الجودة أو براعة الأسلوب في الفنّ هي أنّي حينما أقومُ بقراءةِ أو مُشاهدَةِ أو الإستماعِ إلى عمَلٍ ما، ينتابُني فجأةً شعورٌ قويٌّ وواضح، بأنّ شخصاً ما قد ألّفَ شيئاً شعرتُ بهِ أو فكّرتُ فيه؛ الشيءُ نفسَهُ بالضبط إنّما معَ الإستعانةِ بعبارةٍ أحسَن أو تنسيقٍ بصريٍّ أجمَل أو تأليفٍ أبرعٍ للأصوات، ممّا قد تخيّلتُه على الإطلاق. أو مَنحني، للحظَةٍ، إحساساً بالجَمال، بالبهجةِ، بشيءٍ من هذا. هذا ما يُميّزُ الأدبَ الرفيع عن الأدب العاديّ. عندما تقرأُ أدباً رفيعاً فستلاقي عبارةً أو عبارتينِ تخالُ أنّكَ قد قُلتَهُما أو سمعتَهُما. إنّها وصفٌ ما، صورةٌ تُقلِقُكَ بعمق، تُحرّكُ مَشاعركَ بعُمق، وهي إنعكاسُك. على صفحةٍ ما، لا تنفكّ ترى نفسَكَ في الموقف نفسه، أو تجدَ شخصاً يختلفُ كليّاً إلّا إنّه يفكّرُ كمّا

فكّرتَ أنتَ حيناً أو يَرى ما سبقَ لكَ وأنْ رأيتَهُ ذاتَ مرّة. ذلكَ ما يدورُ حولَه الأدب الرفيع. ذلك ما تدورُ حولَهُ صناعةُ الأفلام أيضاً ـ إنْ وُجدَ شيءٌ كهذا. لبرهةٍ وجيزة، تلفي نفسكَ هناك؛ لكنْ سواء أتبيّنتَ نفسكَ هناك وتعاملتَ معَ هذا عاطفيّاً أم بدأتَ بالجدلِ حياله بشكلٍ فكريّ، مقارنٍ، تحليليّ، فليسَ لهذا، في الواقعِ، من أهميّة.

الكثيرُ من الناس لا يستوعبونَ الإتجاه الذي أنا ماضٍ فيه. يعتقدونَ بأنّي ماضٍ في الإتجاه الخاطيء، بأنّي قد خنتُ طريقتي في التفكير، بأنّي قد خنتُ طريقتي في النظَرِ إلى العَالم. لا يُراودني أدنى إحساسٌ في الحقيقة بخيانةِ وجهةَ نظري، أو حتّى بالحيادِ عَنها، لأيّ سَبب كان ـ الراحة أم المال أم الوظيفة. لا أشعرُ بذلك. لا يُراودني أدنى إحساس بأنّي قد خنتُ أيّ شيءٍ أيّما كان في نفسي بِصناعتي لفيلم فيرونيك، «**ثلاثةُ ألوان**» أو «**الوصايا العَشر**»، أو «**لا نهاية**». لا أشعرُ على الإطلاق بأنّي قد خُنتُ أيّاً من آرائي أو موقفي أزاء الحياة.

مَملكةُ الخُرافات، العِرَافة، الهواجس، الحَدَس، الأحلام، كلّ هذا هو الحياةُ الباطنيّة للكائن البشريّ، وهذا كّلهُ هو الشيءُ الأكثرُ إستعصاءً على التصوير. رغمَ إنّي أدركُ بأنّه أمرٌ يتعذّر تصويره مهما حاولتُ جاهداً، فإنّ الحقيقة البسيطة هي إنّني سائرٌ بهذا الإتجاه لأقتربَ من هذا بالقَدر الذي تَسمَحُ لي بهِ خبرتي. لهذا السبب أنا لا أعتقدُ بأنّ فيلم فيرونيك يَختانُ ما قد أنجزتَهُ سابقاً. في «مهووس الكاميرا»، مثلاً، لديكَ بطلةٌ أيضاً، وهي تُدركُ بأنّ شرّاً ما سيقعُ لزوجها. إنّها تعلَمُ ذلك. إنّها تَشعرُ بهِ. تماماً كما تَشعرُ فيرونيك بالأشياء. لا أجدُ فرقاً. قد كنتُ أحاولُ تحقيقَ ذلك مُنذُ البداية. أنا شخصٌ ليسَ ذا علمٍ، شخصٌ يَبحث.

لا أملكُ موهبةً عظيمةً في صناعةِ الأفلام. أورسون ويلز، على سبيل المثال، نجحَ في تحقيقِ هذا في سنّ الرابعة والعشرين أو السادسة والعشرين، حينَ قام بإخراجِ فيلم «**المواطن كين**»، ومعَ فيلمِه الأوّل، إرتقى إلى القمّة، إلى أعلى قمّةٍ مُمكنةٍ في عالم السينما. هناكَ قلّة من الأفلام على هذهِ الشاكلة. سيبقى «المواطن كين» مُتصدّراً، على الدوام، قائمة الأفلام العشرة الأوائل. عبقريٌّ يجِدُ مكانَهُ اللائق على الفور. لكنّني سأحتاجُ إلى حياتي بأكمَلها لبلوغِ ذلك ولَنْ أفلحَ أبداً. أدركُ هذا جيّداً. أنا أواصلُ المضيّ قُدماً فحسب. وإنْ لم يُرِدْ أو يستطعْ شخصٌ ما أنْ يفهَمَ بأنّ هذهِ عمليةٌ دائمة، فمن الواضح بأنّه سيواصل، هو أو هي، القول بأنّ كلّ ما أُقومُ به مُختلفٌ، أفضل أم أسوء، عَمّا كنتُ قد أنجزتَه في السابق. لكنْ بالنسبةِ لي، فإنّه ليس بأفضلٍ أم بأسوء. ليسَ الأمرُ برمّتهِ سوى خطوةٌ أخرى إلى الأمام، ووفقاً إلى السلّم الشخصيّ للقيم الخاص بي، فإنّ هذهِ تُعدُّ خطواتٍ صغيرة تُدنيني من هدَفٍ لَن أبلغَه أبداً بأيةِ حال.

الهَدف هو القبضُ على ما يكمنُ فينا، غير أنّه ما من طريقةٍ هناك لتصويره في فيلم. يُمكنكَ فَقط أنْ تُصبِحَ أكثرَ قرباً منهُ. إنّه موضوعٌ فيّاضٌ بالنسبةِ إلى الأدب. إنّه، على الأرجح، الموضوع الوحيد في العالَم. الأدبُ الرفيعُ لا يقتربُ منهُ فَحسب، بَلْ وقادرٌ على وَصفه أيضاً. أعتقدُ بأنّ هنالكَ بضع مئاتٍ من الكتبِ في العالَم، قد تمّكنَتْ من تحقيقِ وصفٍ كاملٍ لِما يكمنُ فينا. كامو وضعَ كُتباً من هذا القبيل. ديستوفسكي وضعَ كُتباً من هذا القبيل. **شكسبير** كتبَ مسرحياتٍ عن ذلك. الدراميون اليونانيون، فولكنر، كافكا، فارغاس يوسا، الذي أحبّه، كتبوا كُتباً من هذا النوع. «**حديثٌ في الكاتدرائيّة**» لمؤلّفهِ بارغاس يوسا، على سبيل المثال، كتابٌ أعتقدُ بأنّه قد بلَغَ هذا الهَدف.

بإمكانِ الأدب تحقيق هذا، السينما لا تَستطيع. لا تستطيع لأنّها لا تملُكُ أيةَ وسائل. إنّها ليسَتْ لبيبةً إلى حدٍّ كافٍ. بالنتيجة، هي ليسَتْ مُلتبسَةَ المعاني بما يَكفي. لكنْ، وفي الوقت نفسه، وفيما هي غاية في الوضوح، فإنّها غاية في الإلتباس أيضاً. هذا يعني بأنّني حينَ أصوّرُ مَشهداً ما، يحوي على زُجاجةِ حليب، مثلاً، فإنّ شخصاً ما يبدأ، على حينِ غرّةٍ، بإستخلاصِ إستنتاجاتٍ لم تخطرْ حَتّى في ذهني مُطلقاً. بالنسبةِ لي، زجاجة الحليب هي مجرّدُ زجاجةُ حليب؛ عندما يندَلِق، فهذا يعني بأنّ الحليبَ قَد دُلِق. لا أكثر ولا أقلّ. لا يعني ذلك بأنّ العالَم قد إنهارَ أو أنّ الحليب يرمز إلى حليب أمٍّ لَم يستطعْ طفلها إرتشافَهُ لأنّها توفّيَتْ مبكراً، على سبيل المثال. إنّه لا يعني ذلك بالنسبة إليّ. زجاجةُ حليبٍ مَسكوب هي ليسَتْ سوى زجاجة حليبٍ مَسكوب. وهذهِ هي السينما. مَعَ كلّ الأسف، إنّها لا تعني شيئاً آخَر.

ما أنفكّ أشرحُ لزملائي الأصغر سنّاً كافّة والذينَ أعمل على تدريسهم بأنّنا عندما نقدحُ ولّاعة سجائر في أحدِ الأفلام فهذا يعني بأنّ ولّاعة السجائرِ قد إتقدتْ، وإنْ لَم تَتقدْ، فهذا يعني بأنّ الولّاعة لا تَعمل. ليسَ لهذا معنىً آخَر؛ ولنْ يكونَ لَها على الإطلاقِ مَعنىً آخَر. ولَو أنّه خلالَ مرّةٍ من بينِ 1000 مَرّةٍ إتّضحَ بأنّ لَه مَعنىً آخَراً، فهذا يعني بأنّ شخصاً ما قد حقّقَ مُعجزة. حقّقَ ويلز تلكَ المُعجزة ذاتَ يوم. مخرجٌ واحدٌ في العالم فقط تمكّنَ من تحقيقِ تلكَ المُعجزة خلالَ السنواتِ القليلةِ الماضيّة، وذلكَ هو تاركوفسكي. بيرغمان حقّقَ هذهِ المُعجزة بضعَ مرّات. حقّقها فيليني بضعَ مرّات. قلّة من الناس قاموا بها. وقامَ بها كين لوتش أيضاً، في «كاس».

أقولُ ولّاعةَ سجائر ـ مثالٌ غبيٌّ بالطبع ـ إلّا إنّ ما أقصدُهُ هو الطبيعةُ الحَرفيّة للفيلم. إنْ كانَ لديّ هَدَف، فهوَ الهروب من هذهِ الحَرْفِيّة (*Literalism*). لَنْ أحقّقَ ذلكَ أبداً؛ وبنَفس الطريقةِ فإنّي لَنْ أتمَكّنَ أبداً من من وصفِ ما يَعتلج حقّاً في صدرِ شخصيّتي الرئيسيّة، رغم إستمراري في المحاولة. إذا كانَ الفيلم يهدفُ حقّاً إلى تحقيقِ أيّ شيء ـ على الأقلّ، هذا ما يزالُ حقيقاً بالنسبةِ لي ـ أيّ إحتمالِ أنْ يتبيّن شخصٌ ما نَفسَهُ أو نفسها فيهِ.

ثمّة قصّة جميلة أخبرني بها صحفيّ أميركيّ. لقد قرأ روايةً من تأليف كورتازار، للشخصيةِ الرئيسيةِ فيها نفسُ إسم الصحفيّ، ونفسُ إسم عائلتِه ولَهُ نفس حياتِهِ بالضبط. لَم يكن الصحفيّ يعلَمُ إذا ما كانَ هذا من قبيل الصُدفةِ أم لا. كتَبَ إلى كورتازار، بأنّه قد قرأَ كتَابَهُ وإكتَشفَ، فجأةً، بأنّه يَقرأُ كتاباً عن نفسِهِ. كتَبَ إلى كوتازار يقول بأنّه موجودٌ في الحقيقة، وردّ عليهِ كوتازار برسالةٍ جميلة. أخبرَني الصحفيّ عن هذهِ الرسالة التي كانَتْ تقولُ كم من الجميلِ أنّ شيئاً كهذا كانَ قد حدَث. لَم يكنْ كورتازار قد إلتقى بالصحفيّ قطّ. لَم يكن قد رَآهُ أبداً. ما كانَ قد سَمعَ به على الإطلاق. وقد كانَ سعيداً لكونِهِ قد قامَ بإبتكارِ شخصيّة لَها وجودٌ حقيقيّ. أخبرني صحفيّ أميركيّ بهذا لأسبابٍ تَتعلّقُ بفيلمِ فيرونيك.

هذا شيء. ثمّ هناكَ شيءٌ آخَر، ربّما يكونُ أكثرَ عموميّة. في المجالِ الذي أعمَلُ فيه، وكما في أعمالٍ كثيرةٍ أخرى، دعني أقول في مناحٍ أخرى من الحياة، في فروعٍ أخرى من الثقافة ـ إنْ لَم تَكن جميعها ـ لا يُمكنكَ البقاء نظيفاً حتّى النّهاية. هذا مُستحيل ـ على الأقلّ، أنا لا أعرفُ أحداً كذلك ـ وذلكَ، ببساطةٍ، بسببِ قوانينِ اللُّعبةِ في هذهِ المهنة. إنّها

ليسَتْ مجردَ صناعةِ أفلام. تُنفِقُ عليها الكثير من الوقت وهو ما يُعدّ قسطاً كبيراً من حياتك، ساعياً وراء مختلفِ ضروبِ التَسويات، وشتّى أنواعِ الإنحرافاتِ التي تزيغُ عن وجهةِ نَظَرك. هنا، في الغَرب، عادةً ما يكونُ للأسباب علاقةٌ بالمال وبالنزعةِ التجاريّة وبما يبدو أنّه إسماً خليقاً بتلكَ الظروف ـ الرقابةُ العامّة، أيّ، الأخذ بنَظرِ الإعتبارِ ذائقةُ الجمهور إلى درجةِ تَغدو معها هذهِ الذائقة شكلاً من أشكالِ الرقابة. لديّ إنطباعٌ، وهو قَد لا يلقى إستحساناً، أنّ الرقابة العامّة هي أكثرُ تَقييداً من الرقابة السياسيةِ التي كنّا خاضعينَ لَها في بولندا أبانَ الحُكم الشيوعيّ. غيرَ أنّه ما عادَتْ هناكَ شيوعيّة في بولندا بعدَ اليوم.

وهكذا، فليسَ بمُستطاعِكَ أنْ تكونَ نظيفاً بالكامِل في هذا العَمل. لكنّي لا أعتبرُ نَفسي إنتهازيّاً مُحترَفاً. في المسائلِ الخاصّةِ والشخصيّة، نحنُ جميعاً، بلا شك، إنتهازيون. بالتأكيد، إنّ محاولةَ فهمِ شخصٍ ما، لا تَعني بأنّك إنتهازيّ. عَملي ليسَ مَدفوعاً بالإنتهازيّة، إنّه مَدفوعٌ بحقيقةِ أنّي أريدُ حقّاً أنْ أفهَم، أريدُ حقّاً أنْ أدركَ لماذا الأمور على هي عليه. لطالما وجّهتُ إلى نفسي هذا السؤال، هذا وما زلتُ أطرحه.

كانت توجدُ هناكَ ثلاثةُ طرقٍ يمكنُ لمُخرج الأفلام سَلْكها أبانَ الشيوعيّة. إحداها هي عدم صناعة أيّ أفلام؛ كانَ هذا مُمكناً بالطبع. لأصدقكم القول، لا أعرفُ شخصاً واحداً توقّفَ عن صناعةِ الأفلام لأسبابٍ مثاليّة. ربّما كانَ يوجدُ أناسٌ كهؤلاء لكنّي لا أعرفُ أيّاً منهم. الطريقة الأخرى كانَتْ صناعةَ افلامٍ مُوافَقٌ عَليها؛ أيّ مؤيِّدة للحزب، مؤيِّدة لروسيا، مؤيِّدة للينين، ومؤيِّدة للجيش. كانَتْ هذهِ هي الطريقة الثانيّة. الطريقة الثالثة هي بالتقهقُرِ وصناعَةِ أفلامٍ عن الحب أو الطبيعة أو عن حقيقةِ أنّ يكونَ شيءٌ ما جميلاً

أو في منتهى القُبح. وكانَتْ هنالكَ أيضاً طريقةٌ رابعةٌ: القيام بمحاولةٍ للفهم. إختَرتُ الرابعة لأنّها على وفاقٍ تام مَعَ حالتي المزاجيّة. هذا ما قُمتُ بهِ أيام كليةِ السينما وهذا ما أقومُ بهِ اليوم.

بصرفِ النَظر عن فيلم «**عُمّال 71**»، الذي أجرينا عليه المونتاج بطريقةٍ محدّدة، راضخينَ لضغطٍ ما، فلَم ينتابُني قط شعورٌ بإجتيازِ الحدّ المُحدّدِ من قِبلِ بوصلتي الداخليّة. لَم أجتَزْهُ قطعاً ولهذا السبب فإنّ عدداً كبيراً من أفلامي قد أهمِلَ على الرفوف لخمسٍ أو سبعٍ أو عشرِ سنوات ولَم يُعرَض البعضُ منها إطلاقاً. وهذا حَسِن. لقد بداتُ أتقبّلُ هذا الوضع. الأمر نفسه ينطبقُ هنا. ليسَ الناسُ بقادرونَ على أنْ يكونوا نظيفينَ كليّاً.

هناكَ جانبٌ آخَرٌ للمَسألةِ برمّتها. أعتقدُ، شخصيّاً، بأنّ هذهِ التنازلات التي تضطرُ لتقديمها وهذا القبول بالتنازلِ عَن قناعاتك الراسخة بقضايا مُعيّنة ـ بَعضها أفضَلُ، وبعضها أسوء، بالتأكيد ـ هي ظواهر صحيّة. لأنّ الحريّة المُطلقة لا تقودُ إلى أعمالٍ عظيمة إلّا إذا كنتَ عبقريّاً. إنْ لَم تَكنْ كذلك، فإنّها تقودُ، في كثيرٍ من الأحيان، إلى الغطرسة والدونيّة وإلى شيءٍ أسوء من هذا حتّى، ألا وهو تبديدُ المال وصناعةُ أفلامٍ لنفسِكَ ولأصدقائكَ المُقرّبين منكَ، حصريّاً. القيود، القيود الحتميّة والتنازلات اللازمة تُنتِجُ براعةً مُعيّنة، إبداعاً ما، وتُلهِمُ طاقاتٍ تُمكنّكَ من إيجادِ حلولٍ وأفكارٍ أصيلةٍ ضمنَ السيناريو.

بدايةً، جئتُ إلى باريس خلالَ تصويرِ «الحياةُ المزدوجة لفيرونيك». كنّا نُصوّر ولذا فقد كانَت واقعة *على الطريق* إذا صحّ القول. صوّرتُ في بولندا ثمّ لاحقاً في كليرمو فيرا. ثمّ بعدها جئتُ إلى باريس. كانَتْ مجرّدَ موقعٍ آخرٍ للتصوير، لا أكثَر، وبَعدها، تَدريجيّاً، وصلَتْ عملية تصوير

الفيلم إلى نهايتِها. بقيت لأنّني كنتُ مُضطرّاً للقيام بعمليةِ المونتاجِ هنا وللعمَلِ وإنجازِ الفيلم. كنتُ مُنشغلاً بالعمَلِ طيلةَ الوقت. لَم يكن لديّ الوقت لأعيشَ الحياة. لا أملِكُ وقتاً كافيّاً ـ أو حُبّ إستطلاعٍ ـ لذلكَ الشيء المُحدّد الذي جَعَلني يوماً أجوبُ الآفاق، أرصد، أنظُر، أُراقب. لا أعتقد بأنّ لديّ ما يكفي من الصبرِ أيضاً. لقد بدأتُ أدركُ ما تمكّنتُ من إدراكِه، وما لَم أدرِك، ربّما أنا كبيرٌ جدّاً على التعلّم. لا أعرفُ تعلّمَ اللغةِ الفرنسيّة، مثلاً، ولَن أتعلّمَها مُطلقاً. أعرفُ الإنجليزية قليلاً لكنّني تَعلّمتُ الإنجليزيّة منذ خمسة عشر عاماً، على الرغم من إنّ الطريقةَ التي أتحدّثها بها، تبدو كما لو أنّني كنتُ أتعلّمها منذ ثلاثةِ أشهرٍ فقط. لديّ إفتقارٌ واضحٌ للموهبة باللغات. هذا مجالٌ لَستُ، ببساطةٍ، على إلمامٍ بهِ، ولا أبذلُ أنا أدنى جهدٍ لتعلّمه، رغمَ أنّي كنتُ قادراً على ذلك. في النهاية، إنّي أواصلُ الإستماعَ إلى اللغةِ من حولي طيلةَ الوقت. أنا أتحدّثُ بإستمرارٍ معَ الفرنسيين من خلالِ مُترجمٍ وأستطيعُ، لهذا السبب، أنْ أحاولَ، على الدوام، أنْ أفهم. أعرفُ ما يبدو عليهِ صوتُ العبارة في البولنديّة وأعرِفُ ما يبدو عليهِ صوتُ العبارةِ في الفرنسيّة. أسمعُ ما تبدو عليهِ في الفرنسيّة وعندئذ ينقُلها المُترجم إلى البولنديّة من أجلي. لذا أنا أعرفُ كلا الترجمتين، إذا جازَ القَول. أواصلُ سماعهما. يَوم بعدَ يوم. كلّ يوم. مرّاتٍ عديدةٍ. ولكنّي لا أبذلُ أدنى جُهدٍ لتعلّم اللغة. لا أظنه مُجرّدُ كسلٍ، رغمَ وجودِ شيءٍ من ذلك أيضاً. كذلك فإنّه أثناءَ كتابتي لنصٍّ سينمائيّ، أو قيامِيَ بشيءٍ ما عموماً، أثناء تكريسيَ نَفسي لفعلِ شيء، فإنّي لا أكونُ في حالةٍ لإستيعابِ الأشياء كذلك. لو كانَ لديّ الكثير من وقتِ الفراغ، وهو ما لَم أعدْ أتخيّلُ بأنّي سأحصلُ عليهِ أبداً، لتعلّمتُ اللغة ربّما.

يقومُ أحدُهم بتنقيح الحوار الفرنسيّ من أجلي وهذا كلّ شيء. بالطبع نحنُ نناقشُ، في بعضِ الأحيان، ما سيبدو أفضَل مَعَ المُترجِم، أو مَعَ الرجلِ الذي يقومُ بتنقيحِ الحوار، ومَعَ المُمثّلين. ما سيبدو أفضل في التعبيرِ بدقّةٍ عَن ما أريدُ قولَه. لكنّنا لا نُناقشُ ذلك إلّا لبُرهةٍ وجيزة. نجدُ حلّاً، ثمّ نَقدّمُهُ كأداء. فيما يتعلّقُ باللكنة، عليّ أنْ أعتمَدَ على المُمثّلين، الذينَ أثقُ بهِم في قضايا مُمُاثلة. لو قُمتُ بتوزيعِ الأدوار عَليهم بصورةٍ صحيحةٍ، فلَن تكونَ هناك أية مُشكلة. لَو قُمتُ بتوزيعِ الأدوارِ عَليهم بطريقةٍ سيئة، فهناكَ مُشكلة بالتالي. لكنْ عندئذ، إنْ وزّعتُ عَليهم الأدوار بطريقةٍ سيئةٍ، فستكونُ هناكَ مُشكلةٌ في البولنديّة أيضاً.

لقد إتّضحَ بأنّ شكوكي حولَ العَمل في فرنسا غير ضروريّة وسابقة لأوانِها. الأشخاصُ في الطاقم كانوا راغبينَ بالعمَل ويَعرفونَ صَنعَتهم. كانوا مَسرورينَ ومُندهشين من كوني كنتُ أوّلَ من يَصل في المُستَهلّ مَعَ مُدير التصوير والإضاءة، ومن كونيَ لاحقاً، حينَ كنّا قَد إنتهينا من التصوير، لَم أنصَرف إلى السيّارةِ على الفَور بَل حاوَلتُ تقديم المساعدة في تحميلِ الشاحنات. لَم يَسمحوا لي. كانوا يرونَ بأنّه يوجَدُ تقسيمٌ دقيق للعَمَل. لديّ موقفٌ مختلفٌ تماماً. أُدركُ بأنّنا جميعاً نَصنَعُ الفيلم وطبعاً إنّ كلّ شخصٍ مسؤولٌ عَن دورِهِ غيرَ أنّنا جميعاً مسؤولون كذلك عن الكلّ.

هناكَ شيءٌ آخَر، وهو مُحرجٌ قليلاً. بحوزةِ كلّ شَخصٍ شَيءٌ ما في البداية. المُصوّر لَديهِ كاميرا ومقياس للإضاءة، مُهندس الصوت لَديهِ مايكرفون، لدى الكهربائيين مَصابيح، وهلمّ جرّاً. أنا لا أملِكُ شيئاً. إنّي أقومُ بتسليمِ السيناريو إلى فتاة السيناريو على الفور صباحاً وأتجوّلُ

خالي الوفاض. هذا يُوحي ـ بعيداً عن كونهِ صحيحٌ تماماً ـ بأنّه ليسَ لديّ ما أفعله. طبعاً، أنا أقومُ بالإخراج. أتحدّثُ إلى المُصوّر، أقولُ شيئاً للمُمثّلين، أصدرُ بعض الأوامر، أغيّرُ شيئاً ما في الحوار، حتّى إنّني أحياناً أفكّر بشيء ما. لكنّي خالي اليدين. كنتُ أعمَلُ مؤخّراً برفقةِ مُصوّرٍ بولنديٍّ كهلٍ ـ كنتُ أخرجُ «**الوصايا العشر 1**» بمَعيّته. كانَ يُراقبني. كنّا نُعملُ سويّةً للمرّةِ الأولى وكانَ ذلكَ يسيرُ على ما يُرام. قالَ لي ذاتَ مرّة: «المُخرجُ هو شخصٌ يُقدّمُ المعونةَ إلى الجميع». يُعجبني هذا التعريف البسيط. أعدْتُ قولَه على مَسمعِ عمّال الأستوديو الفرنسيين، الذينَ كانوا مُعترضينَ عندما حملتُ الصناديقَ إلى شاحنَتِهم، بعَد الإنتهاء من التصوير. أومأوا بالموافقة، ونزلوا عندَ رغبتي في حمل الصناديق.

وَصَلَ بضعةُ صحفيينَ إيطاليين. أرادوا مَعرفةَ الفرق بين صناعةِ الأفلام في الشرق وصناعتها هنا، في الغَرب[1]. لقد هزّوا رؤوسَهم بحزن حينَ أخبرتَهُم بأنّه ليسَ هناكَ من فروقٍ كبيرة. وعليهِ فقد وجدتُ إختلافاً، لا يَصبّ في صالحِ الفرنسيين. لا أحبّ إستراحةَ الغداء التي مُدّتها ساعة، والتي تُشتّتُ أذهانَ الجميع في منتَصفِ النهار. دوّنوا ذلكَ مَعَ شعورٍ بالرضا. لعَلّهم لا يتمتّعونَ بإستراحةٍ في إيطاليا؟ أو ربّما أرادوا أنْ يوجد شيءٌ ما أفضَل في الشرق؟.

لا أواجهُ أيةَ مشاكلٍ في بولندا أيضاً، في الحقيقة. لا جَرَمَ أنّ الناسَ يتمرّدون أحياناً. إنّهم لا يريدونَ المواصلة آناءَ الليلِ أو أشياء من هذا القبيل. هُم لَديهم شؤونَهم وعوائلَهم. أنا أنتِجُ فيلماً مرّةً واحدةً كلَّ خمسِ سنوات، لكنّهم يُنتِجونَ أفلاماً طيلةَ الوَقت. إنّهم ينتقلونَ مباشرةً من فيلمٍ

(1) أيّ بين شرق أوربا وغربها.

إلى آخَر، وعليكَ أنْ تتفهمَ موقفَهم. توجَدُ هنالكَ نظرةٌ مُختلفةٌ أزاءَ العَمل بشكلٍ عام، في بولندا. يُعتَبرُ العمَلُ شيئاً فظيعاً. حقيقة كونكَ مُضطرٌّ للعمَلِ مسألةٌ فظيعةٌ تماماً. لأكثر من أربعينَ عاماً، كانَ الناسُ يُفسَدونَ من قبلِ النظامِ الذي يعيشونَ تحتَ رعايتِه، وبالإضافةِ إلى ذلك، ثمّة هذا الشعور القومي بأنّنا خُلقنا من أجلِ شيءٍ أفضل طرّاً من تنظيفِ دوراتِ المياهِ أو مُلاحظةِ أنّ الشوارعَ مُنسّقة ونظيفة، أو رصفِ الإسفلتِ بالطريقة الصحيحة، أو التأكّدِ من إنّ أنابيب المياهِ لا تَنضَح، وما إلى غير ذلك. لَم يُخلَقُ البولنديونَ لأجلِ أيٍّ من هذا على الإطلاق. هذهِ أنشطة بسيطة حدّ الإحراج. لقد خُلقنا من أجلِ أشياءٍ أعظم شأواً. نحنُ مركز الكون. لطالما لامَ الناسُ الشيوعيّة، لكنّني مقتنعٌ بأنّ نظرةَ البولنديين إلى العَمَل هي، في جزءٍ كبيرٍ منها، نتيجةً لإحساسٍ سخيفٍ وعارٍ تماماً عَن الصحةِ بالسموّ. العمَلُ، في الواقع، ليسَ مُهمّاً بالنسبةِ إليهم. الناسُ في فرنسا أكثرُ إنضباطاً؛ الجدولة أفضل، تنظيم الوَقت، تنظيم الساعات، أكثر دقّة. يوجَدُ هناكَ إرتجالٌ أكثر بكثير في بولندا.

ويَسري الأمر نفسَه على التعاونِ معَ مُدير التصوير والإضاءة. نحنُ نُناقشُ الأشياء مساءً. إلى جانِبِ الأفكار الأساسيّة الداخلة في صناعة السينما، فإنّنا نُناقشُ، بالتأكيد، ما سنفعله في اليوم التالي. في بولندا، لا يُعدُّ مدير التصوير والإضاءة تقنيّاً ما، يتمّ توظيفَهُ ليتولّى القيام بالتصوير كما هو هنا. هذا يتأتّى من التقليد الذي أوجدناهُ في بولندا بأنفسنا. لَقد كانَ موجوداً في السابق، لكنّي أعتقد بأنّنا، أيّ جيلنا نَحنُ، قد رَفَعنا من مُستوى التعاونِ معَ المُصوّر. إنّه زميلٌ في العَملِ، موجودٌ هناكَ مُنذُ بدايةِ السيناريو تماماً، إنّه، في الواقع، هناكَ مُنذُ الفكرة الأولى. حَالما أحضى بفكرة، أتجّه

إلى مُدير التصوير والإضاءة. أُخبرُهُ بفكرتي، ونبدأُ بمناقشتِها. عندما أقومُ بكتابةِ النصّ السينمائيّ، أريهِ النُسخةَ الأولى والثانية والثالثة، ونَضعُ سَوياً خطّةً لكيفيّةِ القيامِ بالفيلم. مُدير التصويرِ والإضاءة ليسَ مُجرّدُ شخصٍ يَقومُ بعملية الإضاءة. إنّ لَهُ كذلكَ تأثيرٌ على الإخراج. إنّه يُبدي ملاحظاتٍ حولَ المُمَثّلين ولَهُ الحقّ في فعلِ ذلك. أنا أنتَظرُ ذلك منه. لديهِ أفكارٌ عَن كيفيةِ إيجادِ حلولٍ للمَشاهد. إنّهُ همّنا المُشترك. ولأنّ نظامَ عملٍ كهذا قد تطوّر وصارَ لدينا مُصوّرٌ بولنديّ نشأ على هذا النحو، وإعتادَ عليهِ، وما هوَ أكثرُ من ذلك، إنّه يميلُ إليه، فنحنُ نحظى جميعاً بفائدةٍ كبيرةٍ من هذا. إنّ مُصوّراً ما يَعملُ بهذا الشكل، يُراودهُ شعورٌ بكونهِ مؤلّف مُشارِك في تأليفِ الفيلم، وهو مُحِق. في وقتٍ لاحق، بالتأكيد على المرء أنْ يعتَرفَ دائماً بأنّه شريكٌ في التأليف. ليسَ لأنّ ذلكَ يُشعرُه بأنّه في حالةٍ جيّدةٍ ويُؤهبَهُ جيداً للفيلم القادم وحسب، بَل والأهمّ، لأنّ هذهِ هي الحقيقة.

الفضلُ يعودُ إلى أولئكَ الذينَ يَخلقونَ شيئاً في الفيلم. على الأقل إنّي أحاولُ أنْ أنسبَ إليهم الفضل دائماً. أشخاصٌ عديدون جدّاً يأتونَ بأشياءٍ غايّة في التنوّع. قطعاً أنا الشخص الذي يتوجبُ عَليهِ، في لحظةٍ ما، أنْ يقول، سآخذُ هذا، سأتركُ ذاك. على شخصٍ ما أنْ يُقرّر، وذلكَ هوَ المُخرِج بالتأكيد. إلّا إنّ بيت القَصيد هو حثّ الأشخاص على التفكير مَعاً، على حلّ القضايا سويةً. وعلى هذا النحو أنا أعمَلُ مَع المُصوّرين ومُهندسي الصَوت ومؤلّفي الموسيقى والمُمثّلين ومَعَ أُجَراء وعُمّال الديكور، وفَتياتِ السيناريو ومَعَ الجميع قاطبة. ما أنفكّ أعتقد وأتوقّع أنْ يأتي شخصٌ ما بحلٍّ أفضل بكثير من حَلّي، لأنّ لديهِ عقلاً خاصّاً بِهِ، لأنّ لديهِ دماغاً خاصّاً بِه. علاوةً على ذلك، يوجد هناك شيءٌ ما كالحدَس،

يَتفاوت دائماً تفاوتاً طفيفاً من شخص إلى شخص. بإمكانهِ أنْ يُلهمَ حلولاً أفضل بكثير، وهو يَفعَل هذا أغلب الأحيان. إنّني آخذُ هذهِ الحُلول وأدّعي أنّها لي، لكنْ حينَ تَصل اللحظة المُناسبة أتذكرُ دائماً بأنّ هذهِ الحَلول جاءَتْ من شخصٍ آخَرٍ ما. على الأقل آمُل أنْ أكونَ مُخلصاً في هذهِ المَسائل. إنّه أمرٌ في غايةِ الأهمّيةِ بالنسبة لي.

أسعى لأنْ أتركَ لكلّ فردٍ حرّية كبيرة عموماً. لا أدري ما لو كنتُ أفعلُ ذلك حقاً. أعتقد بأنّي أفعل، لكنْ ربّما، لَو كانَ لكَ أنْ تسألَهم، كانوا ليقولونَ بأنّ واقع الحال ليسَ كذلك على الإطلاق. أنا واقعٌ تحتَ وطأةِ إنطباعٍ بأنّني أمنَحُهم قدراً كبيراً من الحرّيةِ، وبأنّهم، في الواقع، قادرونَ تقريباً على تغييرِ كلّ ما يُعجبُهم. الفنانونَ أيضاً. هذا كذلك نتيجةَ للتجربةِ التي أجريتها في بولندا مُنذُ البدايةِ تماماً ـ عندما كنتُ أكتبُ فيلم «الهدوء» من أجلِ الممثّل ستور. عزمتُ على كتابةِ الحوار بمعيّتهِ منذ البداية. هو مُمثّلٌ جيّد ورجلٌ ذكيّ وقد إعتمّدتُ عَليهِ آخذاً برأيهِ هوَ، فيما يخصّ الطريقةَ التي ينبغي للشخصيةِ أنْ تُعبّرَ بِها عن نفسها، نَوعَ الكلماتِ التي ينبغي عليهِ إستخدامُها، أيَّ تركيبٍ للجُمَل، ماهيةَ الأقوالِ المأثورة، وما شابَه. وعليهِ، فقد وضعتُ مسوّدةً للحوارِ في السيناريو، إلاّ إنّ الحوارَ الحقيقيّ، بالطبع، كانَ يُكتَبُ مَع يوريك ستور، قبلَ التصوير مباشرةً، وخلالَ أوقات المساء دائماً. هذا هو النظام الذي أتّبعه ـ خلالَ أوقاتِ المَساء، لنُنجزَ ما سنقومُ بتصويرهِ في اليوم التالي. فقَط آنذاك، كانَتْ الحوارات الحقيقيّة ترى النور ـ من أفكارهِ، من أفكاري.

أحاولُ أنْ لا أقولُ أكثرَ مما ينبغي إلى المُمثّلين. وكي أكونَ صادقاً، أحاولُ تقديم جملة أو جُملتينِ جيّدتينِ لَهم، لا غير، لأنّي أُدرك بأنّهم

يُصغونَ ببساطةٍ إلى كلّ ما تقولَه، وخصوصاً في المراحلِ الأولى من الفيلم، هذا وإنْ أخبرتَهم بما هوَ زائد عن الحدّ المَطلوب، فإنّهم بالتالي سَيقتبسونَ عنكَ بعدَ حين، ولَن تستطيعَ منه خلاصاً. لذا أنا أُصرّحُ بأقلّ كلام ممكن. كلّ شيءٍ مكتوبٌ في السيناريو. نحنُ نتحدّثُ لساعاتٍ، لكنْ عن أشياء أخرى. كيفَ حالك؟ هل نمتَ جيّداً؟ وما إلى غير ذلك. أو إنّي أُصغي إليهم بالأحرى.

لَقد لاحظتُ ظاهرةً مُعيّنةً خطرة، بينَ أوساطِ المُخرجين الشباب ـ لديّ الحق في قولِ ذلك، فشَعريَ الآن يعلوهُ المَشيبُ. وبذا، يوجَدُ هناكَ مُخرجون شَباب، وإنّي لألاحظ بأنّهم يُشغلونَ الكاميرا، التي قد ألحقوها بمرقابٍ ما، ويَجلسونَ قُبَالة المرقاب. العَمل هناك، لكنّهم يجلسونَ ويقضمونَ أظافرَهم ها هنا. إنّهم سُعداء أو قلقون في حالةِ حُدوثِ خطأ ما، لكنْ لا علاقة لَهم على الإطلاق بالأشخاص الذي يقومونَ بالتمثيل. لدى الممثلين قُدرةٌ على تلمّسِ كافّةِ فوارقِ المُخرجين الدقيقةِ التي لا تَكادُ تُدرك. إنّهم يَعرفونَ بالدقّةِ مَتى يكون شيءٌ ما صحيحاً أو شيءٌ ما خاطئاً. أو على الأصح، لنكونَ دقيقين أكثر، إنّهم يعرفونَ ما إذا كانَ يُعجبُ المُخرجَ أم لا. لَكنْ كيفَ لَهم أنْ يستشعروا هذا إنْ كانَ المُخرجُ يجلسُ موليّاً ظهره لَهم، مُراقباً شاشةَ المرقاب؟ أحاولُ أنا أنْ أبقى قريباً جدّاً.

إنّي أحبّ المُمثّلينَ كثيراً، لكي أصدقكم القول. إنّهم أناسٌ غرباء للغاية. سيفعلونَ أيّ شيء من أجلي. غالباً ما يحدثُ لي أنّهم يأتونَ بآرائِهم، بمشاعرهم، بمواقفِهم إلى العَالَم. إنّني أستفيدُ من هذا، آخذه فحسب. ولأجلهِ أُحبّهم. وإنْ أحببتَ أحداً ما، فستحاولُ البقاءَ بجوارِه، ستبتغي رؤيةَ كلّ شيءٍ كما هو بالضبط. بالإضافةِ إلى أنّ ذلكَ يعودُ بنتائجٍ

إيجابيّةٍ في المُستقبَل. إنّهُم يكافئونَني بالطريقةِ نفسها. هم مُستعدّونَ لأنْ يَهبوا ما هوَ أكثرَ مِن مهارتِهم ودَمعهم الغليسيرنيّ.

إنّي لا أقومُ حقّاً بعمل الأفلام إلّا لكي أكونَ قادراً على مونتاجِها. لكنّي لا أستطيعُ أنْ أكونَ مونتيراً، لأنّ المُونتير ليسَ سوى شخصٍ يقومُ بتركيبِ الأفلام. المونتاج، في الحقيقة، نوعٌ من الإنتداب؛ يُنتَدب المونتير ليدمجَ بين أجزاءِ مادّةٍ كانَ شخصٌ آخَر قد قامَ بتصويرها. لَا يُمكنني أبداً فعلُ ذلك، لأنّني لا أعتقد بأنّي سأكونُ قادراً على النفاذ إلى عَالَم الشخصِ الآخرِ هذا، بشكلٍ خطيرٍ أو عميق يَكفي لجَعلي قادراً بحق على تحرير الفيلم وليسَ مُجرّدِ القيام بلصقِ مقاطِعهِ بعضها البعض. أنْ تُحرّر يعني أنْ تبني، أنْ تخلقَ شكلاً من أشكالِ النظام. لَنْ أكونَ قادراً على تحقيقِ ذلك. أنا مُحرّرٌ خاص بأفلامي أنا إلى حدٍّ ما، إنّما أفلامي أنا فقط، لا أفلام مخرجٍ آخَر. يجبُ عليّ أنْ أقرّ بأنّه من بينِ زملائي جميعاً، فإنّي أمنحُ المُحرّرَ القدرَ الأدنى من الحُرّيةِ، وذلك لأنّني، ببساطةٍ، أهوى عملية المونتاج فعلاً. لا أستطيعُ مَنحَهُ فسحةً كبيرةً جدّاً من الحرّية، لأنّي عندها سأتخلّى عن شيءٍ آثره لنفسي. بلا شكّ، أنا أحملُ، أثناءَ قيامي بالتصوير، في ذهني صورةً عن الكيفيةِ التي ينبغي بها تحريرِ الفيلم. وهنا تظهر مجموعة أخرى من الإمكانيات، والبراعة بأكملِها تَكمنُ في إكتشاف هذهِ الإمكانيات الجديدة. ربّما أكونُ مخطئاً. ربّما لو أعطيتُ المُحرّرَ حريةً أكبر، لكانَ سيكتشف هذهِ الإمكانيات.

أعتقدُ بأنّ الفيلم لا يأتي إلى حيز الوجود حقّاً إلّا في غرفةِ المونتاج. أنْ تُصوّر يعني أنْ تَجمَعَ مادّةً فحسب، أنْ تخلقَ إمكانيات. أحاولُ الإضطلاعَ بالمهمّةِ بشكلٍ يكفلُ لي أكبرَ قدرٍ ممكنٍ من الحريّةِ يَسمحُ بالمناورة.

يقيناً، إنّ المونتاج يَعني لَصقَ قطعتين من شريطِ الفيلم مَعَ بعضهما، وعلى هذا المُستوى، فهنالكَ عددٌ من الأسُس والقواعد التي عليكَ إتّباعها وكسرها أحياناً. لكنْ يوجَدُ هناكَ مستوىً آخراً للمونتاج وهو أكثر المستويات إثارةً للإهتمام. إنّه مُستوى بناء الفيلم. إنّها لُعبةٌ مَع الجمهور، وسيلةٌ لِلَفْتِ الإنْتباه، لتشتيتِ التَوتر. يرى بعضُ المُخرجين بأنّ كافّة هذهِ العناصر مُدوّنةٌ في السيناريو. آخرونَ يؤمنونَ بالمُمثّلين، بالإخراج، بالإضاءة، بالتصوير. أنا أؤمنُ بذلكَ أيضاً، لكنّني أعلَمُ بأنّ الروح المُضلّلة لفيلمٍ ما، يَصعبُ جدّاً وَصفه، تولَدُ هناكَ فقط، في غُرفةِ المونتاج.

لهذا السبب كنتُ، خلالَ تصوير فيلم فيرونيك، أجلسُ هناكَ في أوقاتِ المساء وأيّام الآحاد وكنتُ لاحقاً، بَعدَ التصوير، أبقى هناكَ لأطولَ وقتٍ مُمكن. كنتُ أحاولُ إعدادَ النُسخة الأوليّة من الفيلم بأسرعِ وقتٍ مُمكنٍ، دونَ أنْ أعيرَ أدنى إهتمامٍ للتفاصيل. كانَتْ هذهِ النُسخة مُطابقة للسيناريو أو للتغييرات التي كنتُ قد أجريتُها على المُجموعة أثناء التصوير. بَعدَ عرضِ النُسخةِ الأولى، ظَهرَتْ للعيان الأخطاء الفادحة والتكرارات والأشياء السَطحية الموجودة في السيناريو. لذا قُمتُ بِعَمَلِ النُسخة التالية في أسرعِ وقتٍ مُمكن، مُقلّصاً المَشاهد بحزم، مُشذّباً إيّاها، ومُبدّلاً التَتالي. عادةً ما كانَ يتّضح بأنّني قَد غاليت. النُسخة المُعدّلة الثالثة، التي كثيراً ما عدتُ فيها إلى ما قد سبقَ لي وأنْ تخلّصتُ منه، أخذَتْ تُشبهُ فيلماً. كانَتْ ما تزالُ بدونِ إيقاعٍ أو إنتقالاتٍ (*Cuts*)، غيرَ أنّه كانَ هناك ظلٌّ شيءٍ من النظام. خلالَ تلكَ الفترة، كانَ لديّ عرض مرّةً كلّ يومين أو حتى يومياً في بعضِ الأحيان، لفحصِ مُختلف الإمكانيات أو اللّعب بالمادّة. بهذهِ الطريقة، تمّ إنتاجُ سبعةِ نُسخٍ مُعدّلة أو أكثَر، والتي كانَتْ، في

الواقع، أفلاماً مُختلفة عن بَعضها إختلافاً كلياً. إنبَثَقَتْ صورةٌ واضحةٌ تمام الوضوح من هذهِ التغييرات والعروض المُتكررة، وإتّخذَ الفيلم شكلاً. حينها فقط بدأنا العَمل بالتفصيل، سَعينا إلى إيجادِ إنتقالاتٍ بين المَشاهدِ، إلى تحقيقِ إيقاعٍ ما، جَوٍّ ما.

أنا أحدُ أولئِكَ المُخرجين الذينَ ينبذونَ بسهولةٍ بالغةٍ قطعاً مُتكاملةً من المادّة المُصوّرة. لا أشعرُ بالنَدم لخسارةِ مَشاهدٍ جيّدةٍ أو جميلةٍ، أو لخسارةِ مَشاهدٍ كانَ مُكلفةً أو صَعبةَ التَصوير. إنْ كانَتْ غيرَ مُجديةً للفيلم، فإنّي أُقصيها بلا رحمة ـ بَل وبقَدرٍ من السعادةِ أيضاً. كلّما كانَتْ أفضَل، كلّما صارَ من الأسهلِ عليّ نَبذها، لأنّني أُدرِك بأنّها لا تُهمَلُ لرداءةِ جَودتها بَل لكونها غير ضروريةٍ وحَسب.

قَطعاً، إنّ كلّ شيءٍ غيرُ ضروريّ يَجب أنْ يُهمَل. أصوّرُ عادةً عدداً من المشاهدِ أكثر مِمّا يوجَدُ في النُسخةِ النهائيةِ للفيلم. في وقتٍ لاحق، أقومُ بطرحها جانباً عن طيبِ خاطِر، حينَ ألاحظُ بأنّها غيرُ ضرورية. حتى المونتير يَصرخُ أحياناً «يا لَها من لقطةٍ جميلة! لَقد مَثّلَتْ دَورها بشكلٍ جميلٍ جدّاً في هذا المَشهد!». لكنّني حين أرى أنّه غيرُ ضروريّ، فإنّي أُزيلهُ فعلاً بلا أيّ تأنيبٍ للضَمير من أيّ نوع. هذهِ مُشكلة أخرى لَدى المُخرجين الشباب. ألا وهي، الطريقة التي بها يلتصقونَ بموادِهم. كلّ شيء يجب أنْ يُستَخدم. كلّ ما قدْ أنجزتَه رائع، هُم يعتقدونَ ـ بينما يَكونُ، عادةً، في مُعظَمِهُ عديم الجدوى. نَحنُ جميعاً نَقعُ في هذهِ الأخطاء. الصُعوبة تكمنُ في القُدرة على إدراكِ ما هو غير ضروريّ.

أشعرُ بشيءٍ من الحريةِ في غرفةِ المونتاج. طبعاً، أنا لا أملِكُ تحتَ تصرّفي سوى النُسخِ الأوليّةِ اليوميّة من المَشاهِد التي قد قُمتُ بتصويرها،

لكنّ هذهِ المَشاهد، في الحقيقة، تقودُ إلى إمكانياتٍ لا نهائيّة. إنّي لا أشعرُ بوطأةِ الزَمن ولا المال، بضغطِ أمزجَةِ المُمَثّلين، أو الضرورةِ المُلحةِ لجداول الأعمال، أو الإحباطِ الذي تتسبّب به مُعدّاتُ تصويرٍ ذاتِ أخطاء ـ حتّى ولو كانَت الأفضل ـ ما من أحدٍ لديهِ مئاتُ الأسئلةِ ليسألني إيّاها كلّ يوم، ليسَ عليّ أنْ أنتظرَ حتّى تغيبَ الشمس، أو حتّى يُجهّزوا الأضواء. شاعراً بشيءٍ من الإثارةِ، أكونُ بإنتظارِ نتيجة كلّ تأثيرٍ فوقَ طاولةِ المونتاج.

لا أحبّ كلمة «نجاح»

لَم أتراجعْ عن تصوير الأفلام في بولندا. لا زلتُ أمارسُ التصوير السينمائيّ هناك. لا شكّ إنّ الإنتاجَ المُشترك شيءٌ مُختلف؛ إنّه يُتيحُ لي ظروفاً أفضل.

لا أحبُّ كلمة «نجاح»، ودائماً ما أذودُ عن نفسي، بشكلٍ عنيفٍ جدّاً، ضدّها، لأنّني لا أعرفُ ما الذي تعنيهِ هذهِ الكلمة إطلاقاً. بالنسبةِ لي، النجاحُ يعني بلوغَ شيءٍ ما، أرغبُ فيه فعلاً. ذلك هو النجاح. وما أرغبُ فيه فعلاً هو على الأرجح بَعيدُ المَنال، وعليهِ فإنّي لا أنظرُ إلى الأشياء من هذهِ الناحية. بالطَبع، إنّ التقدير الذي أحظى بِه، بدرجةٍ مُعيّنةٍ أو كبيرةٍ حتّى، يُلبّي الطُموحَ الذي يراودُ كلّ مُخرج. أنا رجلٌ طَموحٌ بالتأكيد، وأتصرّفُ، بلا شكٍّ، على نَحو ما أفعلُ من خلالِ الطُموح. لا يوجَدُ بتاتاً أدنى قَدرٍ من الشكّ فيما يتعلّقُ بهذا. لكنّ ليسَ لذلك أيُّ علاقةٍ بالنَجاح. هذا أمرٌ بعيدٌ كلّ البُعدِ عن النجاحِ.

من جهةٍ أولى، طُموحي مُشبَع. لكنْ من جهةٍ أخرى، فإنّ التقديرَ لا يُساعدُكَ إلّا في إرضاءِ الطُموح لأنّهُ لَنْ يتمّ إرضاءَهُ بصورةٍ كاملةٍ أبداً. لنْ تَستطيعَ أبداً إشباعَ طُموحكَ بالكاملِ. كلّما كنتَ طَمُوحَاً أكثر، كلّما صارَ من المُستحيلِ إرضاءُ طُموحكَ. التقدير يَجعلُ أشياءً مُعيّنة أكثرَ

سهولةً، وهو أمرٌ جيّدٌ جدّاً في حلِّ القضايا اليوميّة. من الواضح أنّه من الأفضلِ أنْ يكونَ بمُستطاعِكَ إيجادُ المال بسهولةٍ، بدلاً من أنْ تُنازِعَ في سبيلِ الحُصولِ عليه. ويسري الشيء ذاتَهُ على المُمثّلين أو أيّ شيءٍ آخَرٍ يخطرُ في بالك ربّما. لكنّني، وفي الوقتِ نفسه، لَستُ متأكّداً ما إذا كانَ جعلُ الأشياءِ أسهَل أمرٌ حسنٌ في حدّ ذاته. لَستُ متأكّداً ما إذا لَم يكنْ من الأفضلِ أنْ تكونَ الأشياءُ عسيرة. لستُ متأكّداً ما إذا لَم يَكنْ من الأفضلِ أنْ نُعاني من أنْ لا نُعاني. أعتقدُ أنّ من الأفضلِ أحياناً أنْ نُكابد. على الجميع أنْ يَمرّ بهذا. هذا ما يَصنعنا. هذا ما يُكوّنُ طبيعة الإنسان. إنْ نلتَ حياةً هنيئةً، فلَيسَ هناكَ من سببٍ يوجِبُ عليكَ الإكتراثَ بأيّ شخصٍ آخر. أعتقدُ بأنّه لكي تهتمّ بنفسك حقّاً، وبشخصٍ آخرٍ على وجهِ الخصوص، فإنّ عليكَ أنْ تُجرّبَ المُعاناة وأنْ تفهَمَ حقّاً ما يَعني أنْ تُعاني، بحيث تتألّم وتفهَمُ ما يَعني أنْ تتألّم. لأنّكَ إنْ لَم تفهمْ ما هو الألم، فلَن تَفهم معنى أنْ لا تكونَ متألّماً ولَنْ تُقدّرَ إنعدام الألمِ هذا.

لَنْ أخبركم أبداً ما حييتُ عن أكثر وقتٍ عانيتُ فيه؛ ولَنْ أخبرَ أيَّ شخص. إنّه الأكثرُ ألماً والأكثر كُتماناً. لذا، أولاً، أنا لا أتحدّثُ بِه، وثانياً، إنّي نادراً ما أقرّ بِهِ معَ نفسي، رغم أنّه يتجلّى للعيان ربّما في مكانٍ ما. لا شكّ أنّه يستبينُ في مكانٍ ما وتستطيعَ أنْ تُلاحظَه، إذا رغبتَ بذلك فعلاً.

أنا أشعرُ طبعاً بأنّني ألوذُ بالفرار، لكنّ ذلك لا يُزعجني. أحياناً، لو أردْتَ النجاة فعليكَ أنْ تَلوذَ بالفرار. أعتقدُ بأنّني قد تملّصتُ من الوضع البولنديّ متأخراً جدّاً. أظنّ بأنّي سوّغتُ لنفسيَ بأنْ تُخدَعَ من دونِ داعٍ مرّةً أخرى، عام 1980. عانيتُ بدونِ داعٍ من ضربةٍ إضافيّة. كانَ ينبغي لي أنْ أستوعب وأهربَ عاجلاً. معَ شديدِ الأسف، كنتُ في غايةِ الحماقة.

إجمالاً، أنتَ تولي هارباً من نَفسِك، أو ممّا تخالُ بأنّه أنت. لم يتسبب هذا لي بأيةِ مشاكلٍ، كي أصدقَكم القول. العزلةُ لم تَسبّب لي بأيةِ مشاكلٍ هي الأخرى، لأنّني، ومثلَ أيّ شخصٍ آخَر، أعتقدُ بأنّي أنا الشخص الذي على حقّ ولا أحد غيرَه، مَهما كانَتْ أسبابُه. وإلى يومنا هذا، أنا على قناعةٍ بأنّني كنتُ مُحقّاً. الخطأ الوحيدُ الذي قُمتُ بإرتكابِهِ وبحماقةٍ، هوَ قيامي بتولية الإدبارِ عَن المسألة برُمّتِها في أوانٍ متأخّرٍ جدّاً. غير أنّ هذا هو ما كانَ من المفترض أنْ يكونَ، بلا أدنى شكّ.

هنالكَ أسبابٌ عديدةٌ تقفُ وراءَ عدم إنجذابي لأميركا. أولاً، أنا لا أحبّ أميركا. إنّها كبيرة جدّاً. هناكَ أناسٌ كثيرون. الجميعُ يركضونَ، هنا وهناك، بسرعةٍ كبيرة. هناكَ الكثير من الهَرَج، الكثير من الصَخَب. يدّعي الجميعُ جهدَ إمكانِهم أنّهم سُعداءٌ هناك. لكنّي لا أؤمنُ بسعادتهم، أعتقدُ بأنّهم تُعساءٌ مثلنا بالضبطِ تماماً، بإستثناءِ أنّنا ما نزالُ نَتحدّثُ عن هذهِ التعاسة في بعض الأحيانِ، فيما يكتفونَ هُم بالقولِ أنّ كلّ شيءٍ على ما يُرام، أنّ كلّ شيءٍ في مُنتهى الروعة. إنّه لأمرٌ يُثيرُ أعصابي حَسبَ قاعدة يَوميّة، ولسوء الحظّ فإنّ الإخراج هو حياةٌ تسير حسب قاعدة يوميّة. أنتَ مُضطرٌ لقضاءِ نصف عامٍ في مكانٍ ما، في بلدٍ ما، لكي تُنجزَ شيئاً. وإذا كانَ لي أنْ أواجِهَ خلالَ سنةٍ بكاملها أناساً يقولونَ بأنّ كلّ شيءٍ غاية في الروعة، فما كنتُ سأستطيعُ حقاً تحمّل هذا.

عندما سألَني الأميركيون: «كيف حالك؟»، أجبتُ: «بينَ بين». ربّما ظنّوا بأنّ أحداً من أفرادِ عائلتي قد وافاهُ الأجل. لكنّني كنتُ قد عانيتُ إرهاقَ السَفر وحَسب، إذ كنتُ مُحلّقاً في الجو مدّةَ سبعِ ساعاتٍ، ولَم أشعرُ بأنّني على خيرِ ما يرام. إلّا أنّه كانَ كافياً بالنسبةِ لي أنْ أقولَ «بين بين»

فظنّوا فوراً أنّ شيئاً تراجيدّياً ما، قد حدَث. لا يُمكنكَ قول «بين بين».. عليكَ أنْ تقولَ: «بخير» أو «بأفضلِ حال». أكثرَ الأشياء تفاؤلاً يُمكنني قولها هي: «لا زلتُ على قيدِ الحياة». وعليهِ لستُ مُناسباً لأميركا لهذا السبب. ثانياً، إنّهُم لا يَسمَحونَ للمخرجين بالدخولِ إلى غرفةِ المونتاج- ليس في الأستوديوهات الكبيرة، على أقلّ تقدير.

المُخرجُ يَقومُ بإخراجِ الفيلم؛ هذا هو عملَه. هناكَ، شخصٌ واحدٌ يَكتُبُ السيناريو، شخصٌ آخر يَقومُ بالإخراج، وآخرٌ ثالث يتولّى عمليةَ المُونتاج. لا شكّ، سوفَ أُخرِجُ سيناريو شخصٍ آخرٍ ما، إذ أنّه سيكونُ أفضل بكثير من سيناريوهي، وأكثر جمالاً وبراعةً منه بدرجةٍ كبيرة. لكنّني لَن أتخلّى قطعاً عن المُونتاج. وعَليه لا أستطيعُ الذهابَ إلى أميركا لهذا السببِ أيضاً. أنا بالتأكيد لا أستطيعُ الذهابَ إلى أميركا لأنّهم لا يُجيزونَ السجائر، لذا فإنّ ثمّة أسباباً كافيةً لعدمِ إنجذابي إلى أميركا.

أنا أخشى أميركا. أيّانَ كنتُ في نيويورك يُخالجني شعورٌ أنّ المدينة ستنهارُ فوقَنا وكلّ ما يُمكنني التفكير فيه، هو كيفَيةِ تجنّبِ تَواجدي هناك أثناءَ حدوثِ ذلك. ذاتُ الشيء ينطبقُ على أماكنٍ أخرى من أميركا. أنتَ لا تجد كلّ أولئكَ البشر وكلّ ذلك الكمّ من الضجيج في شوارعِ كاليفورنيا كما تجدهُ في نيويورك، لكنْ، في المُقابل، فإنّ هناكَ عدداً هائلاً من المَركبات التي تجوبُ الشوارعَ جيئةً وذهاباً، وتُراودني دائماً شكوكٌ جدّية عمّا إذا كانَ يوجدُ بداخلِها أيّ أميركيين. هَل تَعرف، مَن داخلَها؟ دائماً أتصَوّرُ أنّ تلكَ المَركبات تَقودُ نَفسها بنفسها. لذا، أشعرُ بالذعرِ حقّاً من هذهِ البلاد، وينتابني دائماً إحساسٌ بأنّي في حالةِ متأهبةٍ للدفاعِ حينَ أصلُ إلى هناك. حتّى إنّني قد زرتُ أيضاً أمكنةً صغيرةً في الضواحي هناك، وما

أزالُ مَذعوراً وفي حالةِ هربٍ دائم. أنطوي على نَفسي. أهربُ إلى الفندق الذي أقيم فيهِ وحسب، وأنامُ عادةً، هذا إنْ تمكّنتُ من النوم، إذ ـ إنّني لا أغفو بسهولةٍ كما كنتُ مُعتاداً. لكنْ لو تمكنتُ من أنْ أغفو، فهذا ما أفعله.

خضتُ هذهِ المُغامرة. كانَتْ حقّاً تجربةً تافهة. كنتُ مُسرعاً إلى عرضٍ ما. أعتقدُ بأنّه كانَ العرضَ الأوّل لي في مهرجان نيويورك. فيلم «لا نهاية»، كانَ على ما أظنّ، في عام 1984 أو 1985. كنتُ على عجلةٍ قصوى من أمري. إستقلّيتُ سيارةَ أجرة. كانَ الجوّ مُمطراً. صدَمَ سائق التاكسي راكبَ درّاجةٍ هوائيّة. قادَتني رحلتي إلى المرور عبر مُتنزهِ «سنترال بارك». إنّه يُشَبهُ الـ«هايد بارك» في لندن حيثُ تَتَقاطَعُ فيهِ الطُرقُ مَعَ بعضها، بإستثناءِ أنّ كلّ شيء في الـ«هايد بارك» هو على مستوى واحد، بَينما تنخفضُ الطرقُ في الـ«سنترال بارك» داخلَ ما هو ليسَ بنفَقٍ بَلْ ما هو أشبهُ بأخدودٍ ضيّق. حسناً، هنا حيثُ صَدَمَ سائقُ التاكسي راكبَ الدراجةِ، مُسقطاً إيّاهُ أرضاً. كانَ الوقت في حينها غسقاً أو ليلاً حتّى. كلاّ، كانَ غسقاً. الجوّ مُمطر. وببساطةٍ تامّة قامَ بصدمِه. وثبَ راكبُ الدراجةِ وسقطَ أرضاً ودعسَ سائق التاكسي الدراجة. لقد دعس الدراجة فعلاً. الطريق ضيّقةٌ هناك؛ أيّ، يستطيعُ صفّ واحد من السيارات أنْ يمضي في إتجاه، وصفٌّ واحد في الإتجاهِ الآخَر، لا غير. المَركبات هناك كبيرة جدّاً وعريضةٌ لدرجةٍ يُحتَمَلُ مّعها أنّ تُطابقَ سيارتانِ فرنسيتان سيارةً أميركيّةً واحدة فقط. حسناً، حينَ طرحَ راكبَ الدراجةِ الهوائيةِ أرضاً، توقّف، وترجّل من سيارتِه. بدأنا نُعين راكبَ الدراجةِ على النهوض. قدّمتُ المعونةَ أنا كذلك، لأنّه كانَ مُلقىً هناكَ بساقٍ تَنزف. حسناً، بدأتْ أبواق السيارت بالصفير. نهرٌ من السيارات كانَ قد إصطفّ وراءَنا. كانَ إختناقاً مروريّاً هائلاً، على إمتدادِ

بضعةِ أميال، قد تشكّلَ. وقد بدأوا يُطلقونَ صفاراتِ أبواقِهم ويومضونَ أضواءَهم، ويصيحونَ ويصفرونَ وهكذا هلمّ جرّاً.

وبما أنّ خمسَ دقائق تحديداً كانَت تفصلني عن الوقت الذي كنتُ سأظهر فيه في **مركز لينكولن** للعروض الفنية، فقد أعطيتُ الرجلَ ما أدينُ لَه بهِ، خمسة أو ستة دولارات، لا أستطيعُ التذكر كم على وجه الدقّةِ، ثمّ بدأتُ أعدو. بإمكانِكَ أنْ تُخمّن ما الذي جالَ في خاطرِ سُواق التاكسي القادمينَ بالإتجاهِ المُعاكس. سيارةُ تاكسي واقفة وشخصٌ ما يَركضُ مُبتعداً عنها. ظنّوا طبعاً بأنّي قد أقدمتُ على إرتكابِ فعلةٍ ما بحقّ السائق. قمتُ بسرقتِه، أو تسليبِه، أو قتلِه، أو شيئاً ما. ركضتُ مُسرعاً كالبرق لأسبابٍ، يأتي على رأسها، أنّ السماء كانَتْ مُمطِرةً وأردتُ أنْ أقي بَدلتي من أنْ تُصبحَ مَنقوعةً قبلَ وصوليَ إلى مَركزِ لينكولن. لذا إنطلقتُ إلى الأمام بسرعةٍ ومن دونِ إنقطاعٍ. رأيتُ سياراتِ التاكسي تُخفّفُ من سُرعتِها وتتوقّف في الإتجاه المُعاكس، وبدأتْ إشاراتِها بالتوهج. وثَبَ رجالٌ خارجَ سياراتِ التاكسي. بدأتُ في الهربِ فَحسب، بدأتُ أولّي هارباً منهم، لا مُتوجّهاً إلى مَركز لينكولن بعد الآن، بَلْ مُبتعداً عَنهم. شرعتُ بتسلّقِ جانبي الأخدود، قفزتُ إلى داخلِ المُتنزّه لكنْ إتّضحَ بأنّه كانَ يوجدُ هناك سوّاقٌ لسيارتِ الأجرة يقفونَ أمامَ الأخدود أيضاً، وكانوا هُم كذلكَ قد لاحظوا سيارةَ تاكسي وهذا الرجلُ لائذاً بالفرار. وعليهِ فقد بدأوا يُطاردونَني وحسب، عبرَ مُتنزّهِ «سنترال بارك» وهَم يَحملونَ مضارب البايسبول الكبيرةِ تلك. تعرفونَ تلكَ العصيّ الضخمةِ الطويلة. تَتلقى ضربةً من إحداها فتنفلق جُمجُمَتكَ. ولقد رأيتُ الرجالَ يلوّحونَ بهذهِ العصيّ من فوقِ المركبات ويلاحقونني عبر الـ«سنترال بارك»

بسياراتِهم. بالكاد نفذتُ بجلدي. كانَتْ الأشجارُ هناكَ كثيفةً جدّاً، ولَم يتمكّنوا من النفاذ خلالَها؛ هذا هو السبب الوحيد الذي مكّنني من الفرار. مُغطّىً بالوحل، مَضيتُ إلى مركزِ لينكولن وشَرحتُ هناك سبَبَ تأخري ـ كنتُ متأخراً بخمس أو عشرِ دقائق. إنّما لستُ لهذا السبَبِ لا أميلُ إلى أميركا. هذهِ لَم تكنْ سوى مُغامرة مُسلّية.

هذا ما تَدورُ حولَه الكوميديا، كما أحسَب. عليكَ أنْ تضَعَ الشخصيّة في موقفٍ، ما كانَ لَه أنْ يكونَ مُضحِكاً لو أنّكَ أنتَ نفسَك كنتَ واقعاً فيه، لَكنْ حينَ تَنظرُ إليهِ من الخارج، فهو مُضحكٌ للغاية. أنا لا أقومُ بصناعةِ أفلامٍ كوميديّة على شاكلةِ الأفلام التي كانتْ تُصنَعُ عادةً على يدِ كوميديين من أمثال دي فونيس، على سبيلِ المثال، لكنّي أنتجتُ فيلماً فُكاهياً ساخراً.

هناكَ العديد من الأفلام التي أنا نادمٌ على عَدم القيام بها، لكنّه لَم يكن خطأي. لم تتم صناعةُ الأفلام، ببساطةٍ، لأسبابٍ مُتباينة. كانَت لديّ أفكارٌ وسيناريوهاتٌ متنوّعة، على سبيل المثال، لَم أقم أبداً بتحقيقها. هناكَ الكثير من الأفلام الوثائقيةِ التي رغبتُ القيامَ بها، لكنّني لَم أفعَل، إلّا إنّ هذا لا ينطبقُ على الأفلامِ الروائيةِ الطويلة. ربّما يوجَدُ فيلمٌ لَم أقُم بإخراجِهِ؛ معَ ذلك، فقد أخرجتُ كافّةِ الأفلام التي قُمتُ بكتابتها. لا أمتلكُ دَرَجاً مليئاً بسيناريوهاتٍ أحلمُ بإخراجها لكنّي لَم أكنْ قادراً على إخراجها لدواعٍ شتّى. لا شيء من هذا القبيل. ليسَتْ عندي أيةُ سيناريوهاتٍ كَتبتُها لَكنّما لَم أخرجها بتاتاً؛ ما خلا واحداً أُنجِزَتْ كتابتَه قبلَ خمسةِ عشر عاماً مضى.

في مرحلةٍ ما، مثلاً، كنتُ أرغبُ بعملِ فيلمٍ مَعَ **جاسيك كاتشمارسكي** (1)، الذي كانَ يُغنّي أغانٍ جميلة. لعبَ ذاتَ مرّةٍ دوراً صغيراً جدّاً في فيلمِ

«صُدفة عمياء». هوَ يعملُ الآن في ميونخ. فكرتُ ذاتَ يوم، بأنّه شخصٌ يَنبغي كتابةُ فيلمٍ ما لَه؛ أعني، دوراً مكتوباً لَه خصّيصاً. كانَ لديهِ الكثير من الحيوية، الكثير من القوّة؛ كانَ يوجَدُ الكثير من الصدقِ في الطريقةِ التي كانَ يتصرّفُ بها، لكنْ مَعَ كثيرٍ من التعقّلِ الحَذِر. كانَ من اللازمِ قطعاً كتابة فيلمٍ لَه، لكنّني لَم أكتبه. وصدقاً، لَم أتمكّنْ من كتابتهِ لأنّه غادَرَ البلاد ولم يَعدْ إليها على الإطلاق. هوَ الآن رجلٌ مُسنّ، وليسَ الـ«جاسيك كاتشمارسكي» الذي كانَهُ يوماً.

أحدُ الأفلام الوثائقيةِ التي كنتُ أتوقُ لتصويرها ـ وأظنّ بأنّني لو فَعَلت، لكانَ سيكونُ ذا فائدةٍ كبيرةٍ الآن ـ هو محادثاتٌ طويلةٌ مُنوّعة معَ السياسيين الذينَ قضوا نَحبَهم بَعدَ ذلكَ الحين؛ مَعَ الشيوعيينَ أعني. قَدّمتُ الموضوع إلى «أستوديوهات الدولة للأفلامِ الوثائقيّة» (دبليو أف دي)، مُقترحاً بينَ عشرينَ إلى ثلاثين ساعةٍ من المُقابلات مَع غوملكا، **سيرانكيفيتش** (2)، موتشار. ولا بدّ لي من القول بأنّ الأستوديوهات بدأتْ هي أيضاً بإتخاذِ خطوات بذلكَ الإتجاه ونجَحَت على الأرجح في العثور على بعضِ هؤلاء الأشخاص، لكنّهم لَم يحصلوا على موافقة. ذلك كانَ أواسطَ السبعينيات، عقبَ فيلم «عمّال 71». كنتُ أرى بأنّه ينبغي حقّاً تسجيلُ شيءٍ ما، في فيلمٍ عن هؤلاء الأشخاص. مُجرّدُ رؤوس تتحدّث، لا شيءَ آخَر. عَدم القيامِ بأيّ شيءٍ آخرٍ على الإطلاق. حتّى إنّني إقترحتُ بأنْ نصنعَ الفيلم ونُواريهِ في الأرشيف بدونَ أنْ نَعرضَهُ على أحد. أنْ نحتفظ بهِ ببساطةٍ في الأرشيف كوثيقة تاريخيّة. كانَ يُخالجُني الظنّ بأنّه لربّما كانَ أولئكَ الأشخاص سيقولون شيئاً ما، يتفوّهونَ ببعضٍ من الحقيقةِ، إذا ما كنتُ فطناً.

كانَ يُوجَدُ هناكَ العديد من الأفلامِ الوثائقيةِ التي لم أقُم بعملها. لَقد

تمكّنتُ من وضع بضع منها في «مهووس الكاميرا». مهووس السينما يَصنَعها على إنّها أفلاماً للهواة. فيلم وثائقيّ عن الأرصفة، أو عن قزمٍ ما. يقومُ فيليب بصناعتِها.

أعتقدُ بأنّني أخرجتُ بضعةَ أفلامٍ غير ضروريةٍ على الإطلاق، أفلامٍ وثائقيةٍ وروائيةٍ على حدٍّ سواء. لم أعدّ أعرفُ بعد الآن لِمَ قُمتُ بصناعَتِها. أحدُ هذِهِ الأفلام هو «**النُدبة**». أعتقدُ بأنّه لا بدّ وأنّني قَد قُمْتُ بصناعتِهِ لأنّي كنتُ راغباً بعملِ فيلم. هذهِ أكبرُ خطيئةٍ يُمكنُ لمُخرجٍ ما إرتكابها؛ أقصدُ صناعةَ فيلم ما، لُمجرّدِ كونهِ راغباً بصناعةِ فيلم. عليكَ أنْ تكونَ راغباً بإنتاجِ فيلمٍ لأسبابٍ أخرى ـ كي تُفصِحَ عَن شيء، كي تَحكي قصّة، كي تُظهرَ مَصيرَ شخصٍ ما ـ ولكنْ لا يُمكنكَ أنْ تصنعَ فيلماً لمجرّدِ كونهِ فيلماً. أعتقدُ بأنّ هذا كانَ خطأي الأكبر ـ صناعتي لأفلام لَم أعدْ أعرفُ لِمَ قُمتُ بصناعَتِها. خلالَ عَملي على إخراجها، قلتُ لنفسي بأنّي أعرفُ السَببَ لكنّي لا أظنّ بأنّني أؤمنُ بذلك حقّاً. قمتُ بصناعتِها فقط من أجلِ القيام بصناعتِها. الفيلم الآخَر عديم الفائدة تماماً، كانَ «يومُ عملٍ قصير». ليسَتْ لديّ أدنى فكرةٍ مُطلقاً عن سبب صناعتي له. أخرجتُ الكثير من الأفلام الوثائقيةِ غير الضروريةِ أيضاً.

كانَ الخطأ الآخَر أنّي أدركتُ بعدَ فواتِ الأوان بأنّ عليّ الإبتعاد عَن عالمِ السياسةِ قدَر الإمكانِ. الإبتعاد قدرَ الإمكانِ إلى درجةٍ لا يتبقى مَعها أدنى أثرٍ من هذا العَالمِ حتّى في خلفيةِ أفلامي. بالطبع، يُمكنكَ، وبلا أدنى شك، أنْ تُسمي إرتيادي كليةَ السينما أكبرَ خطأٍ إرتكبتُه في حياتي.

صناعةُ السينما في وضعٍ سيءٍ في العَالَم بأكملّه. من الجميل جدّاً الإحتفال باليوبيل الفضّي للزواج، لكنّه حسَنٌ فقط إذا كانَ الزوجانِ

المُتزوجانِ يَشعرانِ بأنّهما على ما يرام، ولا يزالُ أحدهما يعشقُ الآخَر، ويَرغبانِ بتقبيلِ أو مُضاجعةِ أحدِهما الآخَرِ، لكنّهُ أمرٌ سيءٌ إذا كانَ الزوجانِ قد ضاقا ذرعاً ولَم يعودا مكترثينِ ببعضِهما. وهذا تقريباً ما حدَثَ لصناعةِ السينما؛ ليسَت هذهِ الصناعة مُكترثة بالجُمهور، والجمهور، بدورهِ، يغدو أقلّ فأقلّ إكتراثاً بالسينما.

لكنْ لا بدّ من القول، إنّنا لا نُفسحُ للجُمهور مَجالاً كبيراً. بإستثناءِ الأميركيين، طبعاً. إنّهم يَحفَلونَ بإهتماماتِ الجمهور لأنّهم يحفَلونَ بمحافظِهم؛ لذا فهذا نوعٌ آخَرٌ من الإهتمام في الحقيقة. ما أفكّرُ فيه هو الإلتفات إلى الحياةِ الروحيةِ للمُشاهدين. لعلّها كلمةٌ قاسية لكنها تَعني شيئاً أكثر من مُجرّد شبّاكِ التذاكر. الأميركيون يولونَ إهتماماً مُمتازاً بشبّاكِ التذاكر. وفيما هُم يفعلونَ ذلك، فإنّهم يُنتجونَ أفضلَ، أو بعضاً من أفضلِ، الأفلام في العالَم في كلّ الأحوال، وعلى الصعيدِ الروحيّ كذلك. لكنّني أحسبُ أنّ تلكَ المَملكة المؤلّفة من حاجاتٍ أسمى، من شيءٍ أكثر من كونِه مجردُ نسيانٍ لليَوميّ، من إستجمامٍ محضّ، هذهِ المملكةُ من الإحتياجاتِ قَد أهمِلَتْ بوضوحٍ من قبَلِنا. وعليهِ فإنّ جمهورَ المُشاهدين قد إنصرَفَ عنّا لكونهم لا يشعرونَ بأنّنا نوليهم عنايتنا. لعلّ هذهِ الحاجات تتلاشى. لكنّني أشاركُ طواعيةً في إلقاء اللوم على نفسي كمخرج.

لا أدري ما إذا قد شاهدتُ إطلاقاً فيلماً من عَملي. حضرتُ ذاتَ مرّةٍ عرضاً ما للحظةٍ خلالَ أحدِ المهرجانات، كانَ في هولندا على ما أعتقد. لكنّ ذلكَ كانَ لدقائق معدودة لا غير، عندما ذهبتُ لأتبيّنَ فيما إذا كانَ فيلم «دائرة الموظفين» قد غدا قديماً. إستقرّ رأيي على أنّه قد صارَ قديماً بعضَ الشيء، وَغادرتْ. ولَم أشاهد، قطعاً، أيّاً من أفلامي بعَد ذلك.

أكثر مَن أحبُّ من الجماهير هُم أولئكَ الذينَ يقولونَ بأنّ الفيلمَ يَدور حولَهم، أو أولئكَ الذينَ يقولونَ بأنّه عَنى شيئاً ما لَهم، أولئكَ الذينَ لأجلِهم قد غَيّرَ الفيلمُ شيئاً. إلتقيتُ إمرأةً في أحدِ شوارعِ برلين، تَعرّفتْ عليّ لأنه كانَ يجري الإعلان عن «فيلم قصير عن الحبّ» آنذاك. تعرّفتْ عليّ ثمّ بدأتْ في البكاء. كانتْ في الخمسين. شكَرتني بإسراف لأنّها كانتْ قد عانَتْ حالةً من الخصومةِ مَع إبنتها لسنواتٍ عديدةٍ؛ لم تكنْ إحداهما تتكلّم مَعَ الأخرى رغمَ أنّهما كانتا تتقاسمانِ شقّةً واحدة. كانَت الفتاة في التاسعة عشرة من عمرها في ذلكَ الحين. أخبرتني المرأةُ، بأنّها لَم تكنْ وإبنتها قد تبادلتا الكلامَ لمدّةِ خمس أو ستّ سنوات، بإستثناءِ إعلامِ إحديهما الأخرى عن مكانِ المفاتيحِ أو نفادِ الزبد أو عَن وقتَ تواجدِيهما في المنزل. في اليوم السابق، كانتا تُشاهدانِ فيلمي وقامَتْ الإبنة بتقبيلِ أمّها للمرّةِ الأولى خلالَ خمسِ أو ستِّ سنوات. لا ريبَ أنّهما ستَتشاجرانِ غدّاً من جديد، وفي غضونِ يَومينِ لَنْ يعني هذا لَهما أيّ شيء؛ لكنْ إنْ شَعرَتا أنّهما في حالٍ أفضلَ لمُدّةِ خمس دقائق ـ أو على الأقل إنْ شعَرَتْ المرأةُ الأكبر سنّاً بأنّها في حالٍ أفضَل ـ فهذا يكفي بالتالي. من الحقيق صناعةُ فيلمٍ من أجلِ تلكَ الدقائقِ الخمس. لقد كانَتْ الفتاةُ، في أغلبِ الظنّ، على خلافٍ معَ والدتِها لسببٍ مُعيّن وكانَ ذلكَ السبب مُندَسٌ في ناحيةٍ ما من مضامين «فيلمٌ قصيرٌ عن الحبّ». وحينَ شاهدتا الفيلم سويةً، فإنّ الإبنةَ أو الأمّ فَهمتا، على الأرجح، ما قد كانَ يُشكّل السببَ الحقيقيّ للخلاف، وقبّلَتْ الإبنةُ أُمَّها. كانَ من الجديرِ صنعَ الفيلمِ من أجلِ تلكَ القُبلةِ، من أجلِ تلكَ المرأةِ وحدَها.

العديد من الناس، بعد مُشاهدتهم «فيلمٌ قصيرٌ عن القتل»، سألوني:

«كيفَ تَعلَم أنّ هذا ما يبدو عليهِ الأمر؟». على نحوٍ مُماثِلٍ، وَصلتني رسائلٌ كثيرة بَعد فيلم «مهووس الكاميرا» من أناسٍ يسألون: «كيفَ تَعلَم ما يبدو عليهِ مهووسٌ ما بالسينما؟ إنّه فيلمٌ عنيّ. لقد عَمِلتَ فيلماً يتحدّثُ عنّي». أو، «إنّكَ قد قمتُ بإنتحالِ حياتي. من أينَ تَعرفني؟». وردتني رسائلٌ كثيرةٌ من هذا القبيل، بعد العديدِ من أفلامي. حدَثَ الأمر نفسَه بعَد فيلم «فيلمٌ قصيرٌ عن الحبّ». تلقيتُ رسالةً من صبيّ يدّعي بأنّ الفيلمَ مُقتبسٌ من حياتِه. هناكَ شيءٌ مُبهِجٌ للغايةِ عندما تصنعُ شيئاً دونَ أنْ تعرفَ، حقاً، على وجهِ الدقّةِ، كيفَ سيمضي به الحال ـ لأنّكَ لا تَعرف بحقٍ أبداً ـ ثمّ يتّضح، فيما بَعد، أنّ مَصيرَ أحدِهم قد خطَرَ في ذهنِكَ بمحضّ الصُدفة.

أو خُذ هذهِ الفتاة مثلاً. في إجتماعٍ خارجَ باريس، تقدّمتْ نحويَ فتاةٌ في الخامسة عشرة من العُمر، وقالَتْ بأنّها قَد شاهَدتْ فيلمَ فيرونيك. كانَتْ قد ذهبَتْ مرّة، مرّتين، ثلاث مرّات وأرادتْ فَقط أنْ تقولَ شيئاً واحداً، في الحقيقة ـ بأنّها أدرَكَتْ بأنّ هنالك شيئاً ما كما الروح. لَم تكنْ تعرفْ من قبل، لكنّها أدركَتْ الآنَ بأنّ الروحَ موجود فعلاً. ثمّة ما هو في منتهى الجمال في ذلك. كانَ من الجديرِ عمل فيرونيك من أجلِ تلكَ الفتاة. كانَ الأمرُ يستحقُّ عناءَ العَملِ مدّةَ عام، يستحقّ التضحيةَ بكلّ ذلكَ المال والجهد والوقت والأناة، يستحقّ تعذيبَ نفسك، قتلَ نفسك، إتخاذُ آلاف القرارات، كيّ يكونَ على فتاةٍ يافعةٍ واحدةٍ في باريس أنْ تُدرِكَ بأنّ هناكَ ثمّةَ شيئاً ما كالروح. الأمر يَستحق. هؤلاء هُم أفضلُ المُشاهدين. لا يوجَدُ الكثير منهم، بَل قَد يوجَدُ القليل.

ثلاثةُ ألوان

ملاحظة المحرر: هذا الفصل الذي يدور حولَ «ثلاثةُ ألوان»، يَعتمد على مُحادثةٍ أجريتُها مَعَ كريستوف كيسلوفسكي في باريس، في حزيران 1993، عندما كانَ ما يزالُ يقومُ بتحرير «أزرق» وأبيض وأحمر. كانَت عملية مونتاجٍ أوليّة قد تمّ إجراءَها على «أزرَق»، لكنّ الفيلمين الآخرين كانا أبعد ما يكونانِ عن الجاهزية. لقد إعتمدتُ في بناءِ أسئلتي، عن «أبيض» و«أحمر»، على السيناريوهات التي قرأتُها واللقطات التي شاهدتها. من الواضح أنّ العديد من التغييرات ربّما أُجريَتْ خلالَ مرحلةِ المونتاج.

أزرق، أبيض، أحمر: تحرّر، مساواة، إخاء. لَقد كانتْ فكرةَ **بيسيو (1)** في أنّه بَعد مُحاولتنا تصوير فيلم «الوصايا العشر»، لماذا لا نُجرّبَ تحرّر ومساواة وإخاء؟ لماذا لا نُحاولُ إنتاجَ فيلم، تُفَهمُ فيهِ الأقوال المأثورة الآمِرة لفيلم «الوصايا العَشر» ضمنَ سياقٍ أكثرُ إتساعاً؟ لِمَ لا نُحاولُ أنْ نرى كيفَ تَعمَلُ الوصايا العشر اليوم، ما هي نظرتنا إليها وكيفَ تَعملُ الكلماتُ الثلاث تَحرّر ومساواة وإخاء اليوم؟ ـ على مستوىً إنسانيّ وحميميّ وشخصيّ للغاية وليسَ على مستوى فلسفيّ، ناهيكَ عن مستوى سياسيّ أو إجتماعي. لَقَد نفّذَ الغرب هذهِ المفاهيم الثلاث على مستوى سياسيّ أو إجتماعيّ، لكنّه شأنٌ مختلف بالكامِل على المستوى الشخصيّ. وهذا هو السبب الذي دعانا إلى التفكير بهذهِ الأفلام.

الأزرق هو التحرّر. لا جرَمَ أنّه مساواةٌ أيضاً. ويُمكنُ بمنتهى البساطةِ أنْ يكونَ إخاءً. لكنّ الفيلم «أزرق» هو عن التحرّر، عن نقائصِ التحرّر الإنساني. إلى أيّ مدىً نحنُ أحرارٌ في الحقيقة؟.

لأجلِ كلّ ما فيهِ من تراجيديا ودراما، فإنّ من الصعبِ تخيّلُ وضعٍ مُترفٍ أكثرَ من ذلك الذي تجدُ جولي فيهِ نفسها. هي حُرّةٌ بالكامل في البداية لأنّ زوجَها وإبنتها يتوفيان، إنّها تَفقدُ عائلتها وكافّةَ إلتزاماتِها. مَكفولةٌ لَها سبلَ العيش تماماً، تملكُ مالاً وفيراً وليسَتْ لَديها أيّةُ مسؤوليات. ليسَ عليها أنْ تفعَلَ أيّ شيءٍ بعَد الآن؟ وهنا يبرُزُ السؤال: هَل إنّ شخصاً في وَضعٍ مُماثلٍ هو شخصٌ حرٌ فعلاً؟.

تَعتقدُ جولي بأنّها كذلك. لأنّها ليسَتْ قويّةً بما يكفي لتنفصل عن نفسها وتتبَعُ عائلَتها إلى العالَم الآخَر، أو ربّما لأنّها تَعتَقد بأنّها لا يجب أنْ تُفعَلَ ذلك ـ لَنْ نقفَ على أسبابها مُطلقاً ـ إنّها تُحاولُ أنْ تعيشَ حياةً مُختلفة. تُحاولُ أنْ تُحرّرَ نَفسها من كلّ ما لَه علاقةٌ بالماضي. في هذا النوعِ من الأفلام يتحتّم وجود مشاهدٌ كثيرةٌ تتضمنُ زيارَتِها المقبرة أو إمعانِها النظر في صورٍ قديمة، وما شابه. لا توجدُ هنالكَ لقطاتٌ من هذا القبيل على الإطلاق. ليسَ ثمّة ماضٍ. لقَد قرّرتْ شطبَه. إذا كانَ الماضي يَعود، فإنّه يعودُ فقط في الموسيقى. لكنْ يتضح بأنّهُ لا يُمكنكَ تَحريرُ نفسكَ بالكامل من كلّ ما قَد كان. لا يُمكنُكَ، لأنّه في لحظةٍ مُعيّنةٍ يتولّدُ شيءٌ ما مثل خوفٍ بسيط، أو شعورٌ ما بالوحدة أو مثلاً، وكما شعرَتْ جولي في لحظةٍ مُعيّنة، إحساسٌ بأنّكَ قد ضُلِّلْت. يُغيّرُ هذا الإحساس جولي كثيراً بحيث تُدركُ أنّها غير قادرةٍ على العَيش بالطريقةِ التي أرادتْ.

هذا هو نطاقُ الحرّيةِ الشخصيّة. كَم نَبعُدُ نّحنُ عن المشاعر؟ هل الحبّ

سجنٌ؟ أم هو حرّية؟ هَل عبادةُ التلفاز سجنٌ أم حُرّية؟ على المُستوى النَظري، إنّها حُرّية لأنّهُ بمقدورِكَ، إذا كنتَ تَملكُ جهازَ ستلايت، أنْ تُشاهدَ قنواتٍ من جميعِ أنحاءِ العَالم. لكنْ في الواقع، إنّك فوراً تضطرّ لشراءِ أجهزةٍ شتّى لترافق التلفاز. وعليكَ في حالةِ تَعطّلهِ أخذه للتصليح أو العثور على مهندسٍ ليأتي ويقومَ بإصلاحهِ لك. ينتابُكَ الغضبُ ممّا يُقالُ أو يُعرَضُ على شاشةِ التلفاز. وبعبارةٍ أخرى، بينما تَمنحُ نَفسكَ نظرياً حرّيةَ مُشاهدَةِ برامجَ منوّعةٍ، أنتَ تسقطُ أيضاً في فخٍّ من خلال هذا الجهاز.

أو تبتاعُ لنفسِكَ سيّارة. نظريّاً، أنتَ حُرّ. بمَقدورِكَ أنْ تُغادِرَ متى ما يحلو لَك. لستَ مُضطرّاً لقطعِ تذكرة. لستَ مُضطرّاً لشراءِ أيّ شيء. لستَ مُضطرّاً للإتصالِ بأيّ مكان. تَملأُ ببساطةٍ خزّانَكَ بالوقود وَتمضي. لكنْ، عملياً، المشاكل تطرأ على الفور. ولأنّ شخصاً ما قد يقومُ بسرقةِ السيارة أو يُحطمَ الزُجاج الأماميّ ويأخذ المذياع، فإنّك تُركّبُ مذياعاً يُمكنكَ نزعَهُ من السيّارة. هذا لا يُغيّرُ من الأمرِ شيئاً بالتأكيد، إذ ما تنفكّ عَن التفكير بأنّ أحدا ما سيـ ـُ سيارَتكَ بأيةِ حال. لذا، فإنّك تَذهب وتقومَ بترقيمها. لكنّك، بالطبع، تحسبُ بأنّ ذلك لا يُغيّرُ شيئاً، لأنّ أحداً ما سيقومُ بسرقتها بأيّةِ حال. وعليهِ، تَشترك في نظامِ الحاسبة الذي، وبمُساعدةِ القمر الصناعي، يُتيحُ لَكَ تَحديدُ موقع السيارةِ التي قَد تمّت سرقَتها. وبعيداً عن سرقتها، فربّما تُخدَش، وهو ما لا ترغب بحدوثِهِ كونَها جديدة. لذا تُجرّب وتركِنها بطريقةٍ لا تَتَسبّب بخدشها، وتبدأ البحثَ عن مرآبٍ للسيارات الذي هو، في المدينةِ، صعبٌ للغاية. لا توجدُ أيةُ مَرائب. لا توجَدُ باحاتٌ لوقوفِ السيارات. ليسَ لَديكَ أيّ مكانٍ لتركنَ السيارةَ فيه. وعليهِ، نظريّاً أنتَ حُرّ، غيرَ أنّك من الناحيةِ العمليةِ سجينُ سيارَتكَ.

حسناً، هذا هوَ معنى الحرّيةِ وإنعدامِ الحّريةِ بالنسبةِ إلى الأشياء. يَسري نفس الشيء على الأحاسيس. أنْ تُحِب هو إحساسٌ جميل غير أنّه في الحبّ تجعَلُ مباشرةً من نفسكَ رهناً بالشخصِ الذي تُحب. تَفعلُ ما يُحب، رغم أنّكَ قد لا تُحبّ ذلك، لأنّكَ تُريدُ جعلَهُ سعيداً. لذا، وبينما تُخالِجكَ مَشاعِرُ الحُبّ الجميلةِ هذهِ ويكون لديكَ شخصاً تُحبّه، فأنتَ تبدأُ في فعلِ أشياء كثيرةٍ ليسَتْ من شِيَمك. على هذا النحو قد فَهِمْنا الحرّيةَ في هذهِ الأفلام الثلاثة. على الصعيدِ الشخصيّ.

في «أزرَق»، فإنّ السجنَ نتاجٌ لكلٍّ من الإنفعالاتِ والذاكرة. تُريدُ جولي، في أغلبِ الظنّ، أنْ تكفّ عَنْ حبّ زوجِها لأنّ ذلكَ من شأنِهِ أنْ يَجعلَ من الأسهلِ عليها، إلى حدٍّ بعيدٍ، أنْ تُمارِسَ حياتها. إنّها لهذا السبب لا تُفكّرُ فيه. ولهذا السبب قد نسيتْ. لهذا السبب فإنّها لا تزورُ المقبرة ولا تُمعنُ النظر في صورٍ قديمة. عندما يأتي لَها أحدٌ بصورٍ فوتوغرافيةٍ قديمةٍ، تقولُ بأنّها لا تُريدُ أنْ تُشاهدها. نحنُ لا نُبيّنُ هذا فعليّاً في الفيلم، لكنْ يُصبحُ من الواضح فيما بعد بأنّها قد أحجَمتْ عنها. إنّها تُريد نسيانَ كلّ هذا. لكنْ هَل النسيانَ ممكنٌ حقّاً؟ تأتي هناك لحظةٌ ما تبدأُ عندها في الإحساسِ بأنّها بخير. تبدأ في تأديةِ عَملَها بصورةٍ طبيعيّةٍ، في الإبتسام، في التنزّهِ. لذا فالنسيانُ مُمكنٌ. أو على الأقلّ، محاولةُ النسيان. وفجأةً، ثمّةُ غيرةٍ تَظهَر ولا تستطيعُ التخلّص منها. إنّها تَغدو سجينةَ غيرةٍ ما، غيرةٍ سخيفةٍ لكونِها تَتعلّق بشخصٍ مَيتٍ ومَدفونٍ مُنذُ ستّةِ أشهرٍ على أقلّ تَقدير. لا يوجَدُ ما تستطيع فعلَه لَهُ أو ضدّه. لا تَستطيعُ تَحديدَ كينونتها أزاءَه. لا يُمكنها أنْ تقولَ «أحبّك» أو «أكرهُك». ليسَ هناكَ ما يُمكنها القيامُ بِهِ إلّا إنّ الغيرةَ تُعذّبها، كما لَو كانَ ما يزالُ حيّاً. تُحاولُ صدّها وهي تفعلُ ذلك بطريقةٍ سخيفة. إنّها تُصبحُ، على حين

85. كريستوف كيسلوفسكي مع كريستوف بيسيفيتش.

غرّةٍ، طيبةً جدّاً إلى حدٍّ تكونُ مَعهُ غاية في الطيبة. لكنْ ليسَ بإستطاعِتها الخروج من الفخّ. إنّها تُعلنُ بوضوحٍ تام في لحظةٍ مُعيّنةٍ من الفيلم، بأنّ هذا برُمتّهِ فخ: حبّ، شفقة، أُلفة.

نوعاً ما، جولي في حالةٍ من السكون. تنتظرُ بإستمرار شيئاً ما، تنتظرُ أنْ يتغيّرَ شيء. إنّها واهنةُ الأعصاب لأقصى حد ـ لأنّ هذا ما قرَّرَتْ أنْ تكون عليه ـ وعلى الفيلم، بمعنىً من المعاني، إتّباعها، على الفيلم السيرُ على نهجها في الحياةِ وإعتمادِ سلوكِها. يقيناً، هذا لا يعني بأنّه إذا كانَ الفيلمُ يدورُ حولَ المَلَل فعليهِ أنْ يكونَ هو بذاتِه مُمِلّاً.

توجَدُ هناك تلاشيات (*Fade ـ Outs*) متنوّعة. هنالكَ التلاشي الإهليجي النمطي: الزمان ينقضي. ينتهي مَشهد، ثمّة تلاشٍ ويبدأ مشهدٌ

جديد. وهنالكَ أربعةُ تلاشياتٍ تُعيدنا إلى اللحظةِ نفسها بالضبط. الفكرة هي إيصالُ وجهةِ نظرٍ ذاتيّةٍ إلى أقصى حد. أيّ بمعنى أكثر وضوحاً، الزمانُ ينقضي حقّاً لكنّه بالنسبةِ إلى جولي، وفي لحظةٍ مُعينةٍ، يقفُ ساكناً. يأتي صُحفيّ لزيارتها في شُرفةِ المُستشفى، يقولُ لَها: «مرحباً» وتردّ عليه جولي: «مرحباً». بهذهِ الطريقةِ يبدأ التلاشي في المرّة الأولى التي نُلاحظهُ فيها. تمضي ثانيتانِ بين «مرحبا» وأخرى. ما أريدُ إظهارهُ هو أنّ الزمَن بالنسبةِ إلى جولي قد توقّف. لا تَعاودها الموسيقى وحَسب بَل ويبقى الزمنُ ساكناً للحظة.

يَحدثُ الشيء نفسَهُ عندما تَقتربُ المُتعريّة/ الجارة اليافعة منها في حوض السباحة. تقولُ الفتاة: «هل تبكين؟». ويقّفُ الزمن ثابتاً بالنسبةِ إليها. لأنّها تبكي فعلاً. مثالٌ آخر ـ يقولُ أنطوني: «ألا تُريدينَ معرفةَ أيّ شيء؟ وصلتُ إلى السيارةِ بَعَد ثانيتينِ من..». وتردّ جولي: «لا». وفجأةً يقفُ الزمن ساكناً بالنسبةِ إليها. إنّها لا تقومُ بزيارةِ القبرِ ولا مرّة، الأمر الذي يعني عدمَ رغبتها بالتفكير في الحادثِ أو في زوجها. بيدَ أنّ الفتى يقومُ بتذكيرها بالحادثة. عبرَ إطلالتهِ بالذات، يتسبّبُ لَها بإستعادةِ ما جرى برُمّتِه.

أنطوني هو شخصيّة مُهمّةٌ ـ ليسَ بالنسبةِ إلى جولي بَلْ بالنسبَةِ لَنا. إنّه شخصٌ شاهدَ شيئاً، ويعرفُ شيئاً ما. إنّه يُخبرنا بالكثير عن زوجِها، على سبيل المثال. ما الذي نعرفهُ عن زوج جولي؟. القليل جدّاً. كلّ ما نَعرفهُ هو ما نَطّلعُ عليه من أنطوني. نَعلَم بأنّه كانَ واحداً من أولئكَ الناس الذينَ يُعيدونَ المُزحةَ مرّتين. ونكتشف الكثيرَ عن جولي ـ بأنّها لاحظَتْ هذا في زوجِها وكانَتْ قادرةً على أنْ تذكرَ ذلكَ للرجلِ الشاب. بصرفِ النظر عن

ذلك، يأتي أنطوني بشيءٍ آخَر، شيءٍ لم نَلحظْه من قبل. تضحك جولي مرّةً واحدةً في الفيلم وهي هنا، عندما تكونُ برفقتِهِ. تُواصلُ التجوّلَ بوجهٍ مكتئبٍ لكنّها حينَ تكونُ بصُحبَةِ أنطوني فإنّنا نُلاحظُ بأنّها معتادةٌ على الضحك.

أنطوني موجودٌ هناك لأسبابٍ أخرى أيضاً. أنا ميّالٌ إلى مُعاينةِ شذراتٍ من الحياة وأهوى أفلاماً ألمَحُ فيها شيئاً من الحياةِ دونَ معرفةِ كيفَ بدأتْ أو كيف تَنْتَهي. على الشاكلةِ التي يعملُ بها أنطوني.

الأفلامُ الثلاثةُ جميعها تَتحدّثُ عن أشخاصٍ يمتلكونَ نوعاً من الحَدَس أو المقدرةِ الحسّية، أشخاصٍ لَديهم أحاسيسٌ مُرهفة. ليسَ من الضروريّ أنْ يتم الإفصاح عن هذا في الحوار. لا تُقالُ الأشياءُ بشكلٍ صريحٍ إلّا نادراً جدّاً في أفلامي. في غالبِ الأحيانِ، كلّ ما هو على أعظم قدر من الأهمّية يَحدُثُ فيما وراءَ المَشاهِد، أنتَ لا تَراهُ. إمّا أنّه موجودٌ في تمثيلِ المُمثّلِ أو لا. إمّا أنْ تَشعرَ به، أو لا.

«**أبيَض**» هو الآخَر يتحدّثُ عَن إنسانٍ بالغِ الحسّاسيّة. بالطبعَ، إنّ لَديهِ دواعٍ مختلفة لهذهِ الحسّاسيّة عمّا لَدى جولي، لكنّ الفيلمَ عَن رجلٍ حسّاسٍ جدّاً.

سيكونُ فيلماً مختلفاً شديد الإختلافِ عن «أزرق». لقد تمّت كتابَته بتلك الطريقة وأُخرجَ على هذا النحو. من المُفتَرَضِ أنْ يكونَ كوميدياً لكنّي لا أعتقدُ بأنّه سيكونُ على ذاكَ القَدرِ من الطرافة. لَقد أزلتُ كلّ ما كانَ من المُفترضِ أنْ يكونَ فكاهياً لكنّه لَم يَسرْ على ذاك النحو.

«**أبيض**» هو عن المساواة مفهومةً كتناقض. نَحنُ نفهمُ مَفهوم

«المساواة» بكونهِ أنّنا جميعاً نُريدُ أنْ نكونَ مُتساوين. لكنّي أعتقدُ بأنّ ذلكَ غيرُ صحيحٍ على الإطلاق. لا أظنّ بأنّ أحداً يرغبُ بالفعل في أنْ يكونَ مُتساوياً. يريدُ الجميعُ أنْ يكونوا على قدر أكبر من المُساواة. هناكَ قولٌ مأثورٌ في البولنديّة: ثمّةُ أولئكَ المتساوونَ وأولئكَ الأكثر سواسيةً. هذا ما كانَ من المُعتادِ قولُه أبانَ الشيوعيّة وأعتقدُ بأنّه ما زالَ يتمّ ترديدَه.

هذا ما يتحدّث عنه الفيلم. في البدء، يُهانُ كارول وتُمسحُ بهِ الأرض. يُريدُ التخلّصَ من هذا الوضع، حرفيّاً ومجازيّاً على حدٍّ سواء. بالتأكيد، هو الملامُ إلى حدٍّ مُعين، لكنّ هذهِ هي مُعطيات واقع الحال. إنّه لا يُحقّقُ أيّ نجاحٍ في مُضاجعةِ زَوجتهِ. لا أحدَ يعرفُ سبَبَ عُنّتِهِ المُفاجئة. كانَ قادراً يوماً وهوَ الآن عاجزٌ بشكلٍ مُفاجيء وَحسب على جعلِ عضوهِ ينتَصِب. يقولُ بأنّ مردّ ذلكَ قد يكونُ عائداً إلى عَملِهِ، أو تناولِهِ النبيذ خلالَ وجبةِ الغداء أو لأيّ سببٍ كان، لكنّنا لا نَعلَم في الحقيقة. ولعجزِهِ عن الإنتصاب فإنّه يُهانُ كثيراً كرجلٍ وكإنسان على حدٍّ سواء. إنّه يُجرّدُ من كلّ ما كانَ يتمتّع بهِ دوماً، ويُقابَلُ حبّهُ بالصُدود. وبناءً عليهِ، فهو يُريدُ لا أنْ يُثبتَ بأنّه ليسَ على قدرٍ من الذلّ كالذي تدهورَ إليهِ فَحسب، بأنّه ليسَ على مستوى واحدٍ مَعَ الآخرين فَحسب، بَل وبأنّه أيضاً أرفعُ شأواً، بأنّه أفضلُ حالاً.

لذا يفعلُ كلّ ما بوسعِهِ كي يبرهنَ لنفسه وللمرأةِ التي، بلطيف العبارةِ، قَد صدّتهُ بإزدراءٍ، على إنّه أفضل مما هي تتَصوّر. ويبرهنُ ذلك. لهذا السَبَب يُصبِحُ أكثرَ مساواةً. بإستثناءِ أنّه، وفيما يُصبحُ أكثرَ مساواةً، يَسقطُ في الفخ الذي كانَ قد نَصبَهُ لزوجَتهِ إذ يتّضحُ أنّه يَعشقها ـ الشيء الذي لَم يكن على مَعرفةٍ به. لقد كانَ يظنّ بأنّه ما عادَ يُحبّها. كانَ هَدفَه أنْ يردّ

لَها صاعاً بصاع. بينما مَع هذا الإنتقام يَتّضحُ فجأةً بأنّ الحبّ قد عاد. إلى كليهما، هو وهي.

تَرى كليهما فوق العبّارةِ لكنْ عليكَ أنْ تُشاهِدَ الفيلم الثالث، «**أحمر**»، لتَعرِفَ بأنّ لـ«**أبيض**» نهايةٌ سعيدة.

لديّ شعورٌ قويّ مُتنام بأنّ كلّ ما نكترثُ حقيقةً بشأنهِ هو أنفسنا. حتى عندما نُلاحظَ أناساً آخرينَ فإنّنا نواصلُ التفكير بأنفسنا. هذهِ أحدُ موضوعاتِ الفيلمِ الثالث، «**أحمر**» ـ إخاء.

تبتغي فالنتاين التفكيرَ بالآخرين لكنّها تُواصلُ التفكير بالآخرين من وجهةِ نظرها الخاصّة. إنّها ببساطةٍ لا تستطيعُ إمتلاكَ غيرها. على ذات النحو الذي لا تَمتلك أنتَ فيه أو أمتلك أنا أيّ طريقةٍ أخرى للنظرِ إلى الأشياء. هذهِ هي طبيعة الحال. يبرزُ هنا تساؤل: حتّى حينَ نكرّسُ أنفسنا لمُهمّةٍ نبيلةٍ، أفلا نفعل ذلك لكوننا نُريدُ أنْ تُؤخذَ عنّا فكرةٌ أفضل؟. إنّه سؤالٌ لَنْ نعرفَ لَه جواباً على الإطلاق. لَم يَجدْ الفلاسفةُ الإجابةَ خلالَ 2000 سنة ولَنْ يَجدَها أحد.

هناكَ ما هو جميلٌ في حقيقةِ كوننا قادرينَ على تكرّيس أنفسّنا لعملٍ نافعٍ ونبيل. لكنْ إذا إتضحَ ونَحنُ نقومُ بتكريسِ أنفسنا بأنّنا نبتغي من وراءِ ذلكَ تكوينَ نظرةٍ أفضلٍ عنّا، فستشوبُ، على الفور، هذا الجمال شائبةٌ. هَل هذا الجمالُ جمالٌ خالص؟ أم إنّه دائماً جمالٌ مشوب؟ هذا هو التساؤل الذي يَطرحه الفيلم. نَحنُ لا نعرفُ الإجابة، ولا نَرغبُ بمعرفتِها. إنْ نَحنُ إلّا نتدبّرُ في التساؤلِ مرّةً أخرى.

غيرَ إنّ فيلم «أحمر» يدورُ، في الحقيقةِ، حولَ ما إذا لَم يكن الناسُ يولَدونَ، إتفاقاً، في بعضِ الأحيانِ في الزَمن الخطأ.

ما كانَ يعنيني في فيرونيك هو المُتقابلات، حقيقةَ أنّ إحدى الفيرونيكتين تُحسّ بالأخرى، حقيقةَ أنّ لدى إحديهما إحساسٌ بأنّها ليسَتْ وحيدةً في هذا العالَم. وهذهِ الفكرة مكرّرةٌ جدّاً في فيلم فيرونيك. كلّ منهما تقولُ أنّ لديها إحساسٌ بأنّها ليسَتْ وحيدةً، أو تقولُ إحداهما بأنّ لديها إحساسٌ أنّ شخصاً ما يقفُ إلى جانبِها أو بأنّها فقَدتْ شخصاً ما مُهمّاً جدّاً رغمَ أنّها لا تملكُ أدنى فكرةٍ عمّن يكونُ هذا الشخص. أوغست في «أحمر» لا يملكُ أدنى فكرةٍ عن وجود قاضٍ. القاضي يعرفُ، يقيناً، بأنّ أوغست موجود. إنّما لَن نكونَ أبداً متأكّدينَ مّما إذا كانَ لأوغست وجودٌ فعليّ أم هوَ مجرّدُ تنويعٍ لحياةِ القاضي بعَد أربعينَ عام.

ثيمة الفيلم «أحمر» هي الحالة الشرطيّة ـ ما الذي كانَ سيحدُث لو أنّ القاضي كانَ قَد ولِدَ بَعدَ أربعينَ سنة لاحقة. كلّ ما يَحدُثُ لأوغست حَدَثَ للقاضي ولو بطريقةٍ مُختلفةٍ، ربّما، قليلاً. في لحظةٍ مُعينة من الفيلم، يقولُ القاضي بأنّه رآى مرآةً بيضاء معَ إنعكاسٍ لسَاقيّ خطيبتِهِ وهما منفرجتانِ ورجلٌ ما بينهما. لا يَرى أوغست أيةُ مرآةٍ بيضاء. يرى أوغست الإنعكاس بطريقةٍ مُختلفةٍ، لكنّ الوضعيّة هي نفسها. يرى بأنّ ساقيها مُنفرجتانِ ورجلٌ ما بينهما. بالتالي، هَل إنّ لأوغست وجودٌ فعليّ أم لا؟ هَل يُكرّرُ أوغست حياةَ القاضي بحذافيرها؟ هَل أنّ من المُمكنِ تكرارُ حياةِ شخصٍ ما بَعدَ مرورِ شيءٍ من الزَمنِ أم لا؟ لكنّ التساؤلَ الجوهريّ الذي يُثيره الفيلم: هلَ من المُمكن إصلاحُ غلطةٍ أُرتُكِبَتْ في مكانٍ ما في الأعالي؟ يَجيءُ شخصٌ ما بشخصٍ إلى الدنيا في اللحظةِ الخطأ. كانَ من المفروض أنْ تولَدَ فالنتاين قبلَ أربعينَ عام أو أنْ يولَدَ القاضي بعدَ أربعينَ عام، وبالتالي كانا سيُشكلانِ ثنائياً جميلاً. كانَ من المُمكنِ لهذينِ الشخصينِ أنْ

يكونا في قمّةِ السعادة معاً. إنّهما، على الأرجح، يليقانِ ببعضهما البعض تماماً. هذهِ هي نظريةُ نصفيّ التفاحة. إنْ قطعتَ تفّاحةً إلى نصفينِ وقطعتَ تفّاحةً أخرى مُماثلة، فإنّ النصف العائد لإحدى التُفّاحتينِ لَنْ يَتطابَقَ أبداً معَ النصفِ العائدِ للتفاحةِ الأخرى. عليكَ أنْ تجمعَ نصفيّ التُفاحةِ نَفسها لتُعيدَ التُفاحةَ كاملةً. تتألّف التفاحةُ الكاملة من زوجينِ مُتطابقينِ وهذا هوَ الحال مَعَ البشر. السؤال هو: هَل تمّ إرتكابُ غلطةٍ في مكانٍ ما؟ إنْ كانَتْ قَد أُرتكبَتْ، فهل إنّ هناكَ مَنْ هوَ مؤهلٌ لتَداركها؟.

86، 87. أزرق، أحمر: تحرّر، أخاء.

«أزرق» و«أبيض» و«أحمر» هي ثلاثةُ أفلامٍ مُستقلّة، ثلاثةُ أفلامٍ مُنفصلة. بالطبع فإنّها أنتِجَتْ لتُعرَضَ بهذا الترتيب لكنّ هذا لا يعني بأنّكَ لا تستطيعُ أنْ تُشاهدها بترتيبٍ مَعكوس. كانَت هنالِكَ روابطٌ كثيرةٌ بين أفلامِ «الوصايا العشر». ثمّةُ عدداً أقلّ بكثيرٍ من الروابطِ هنا وهي أقلُّ أهميةً بكثير.

لَم يكنْ من المُمكنِ بالنسبةِ لي أنْ أناورَ مواعيدَ التصوير، ولَمْ أرِدْ أنا ذلك. ثمّة نوعٌ مختلفٌ للغاية من إعداد الإنتاج هنا. تمّ تصوير «الوصايا العَشر» في مدينةٍ واحدة، لذا فقَد كانتْ توجَدُ هناكَ إمكانيةً للمناورةِ معَ الأفلام المُتباينة. لقد فَعلنا هذا، في المقام الأوّل، بسببِ المُمثّلين وجداول مَواعيد المُصوّرين وما شابه. لكنّنا هُنا نقومُ بإنتاجِ ثلاثةِ أفلامٍ في ثلاثةِ بُلدانٍ مُختلفةٍ، بثلاثةِ طواقمِ عملٍ مُختلفةٍ وثلاثِ مجموعاتٍ مُختلفةٍ كليّاً من المُمثّلين، لذا من المَستحيلِ أنْ تَتداخلَ على هذا النحو. ثَمة مشهدٌ واحد هنا، تمكنّا فيهِ من القيام بتداخل. صوّرنا مَشهداً في باريس، في **قصر العدالة**، الذي يَظهر في «أزرَق» وفيهِ تَلمَح زاماكواسكي وجولي ديلبي لثانية، بينما يَظهَرُ فيهِ بينوش لوقتٍ قصير في «أبيض». كانَ هذا تداخلاً، قضينا فيه ببساطةٍ يوماً أو يومين من التصوير، كُرّسَ خلالَيهما نصفُ الوقت لـ«أزرق» والنصفُ الآخَر لـ«أبيض».

قمنا أولاً بتصوير «أزرق» كاملاً، ثم في اليوم الذي يليه مباشرةً، بدأنا في تصوير ذلكَ المَقطَع من «أبيض» الذي تَدور أحداثَه في فرنسا. قَضينا عشرةَ أيامٍ أو إثنا عشرَ يوماً من التصوير في فيلمِ «أبيض» في باريس، ثمّ توجّهنا بَعدها إلى بولندا حيثُ كانَ كلّ شيءٍ مُختلفاً، طاقَمُ عمَل جديد، كهربائيون آخرون. غيرَ أنّ أشخاصاً كثيرين كذلك

قَدِموا من فرنسا. فتاة الإستمرارية[1] كانَتْ هي نفسها. وكذلكَ مُهندس الصوت، جان كلود لورو.

بَعدَ التجربة البارزة لإقتنائي أربعة عشرَ مُهندساً للصوت في تَسجيل فيرونيك، لديّ الآن واحدٌ فقط. إحدى الشروط الأساسيةِ التي واجهتُ بها الإنتاج مُنذُ البدايةِ هي حصولي على نفسِ مُهندس الصوت، مِن بدايةِ التصوير وحتى النُسخةِ النهائية. طبعاً، إنّ مُهندساً آخراً للصوتِ يَظَهر ليقومَ بعملية المكساج، إذ أنّ هاتينِ صَنعتانِ مُختلفتانِ هَهنا. ليس الأمرُ كذلكَ في بولندا. في بولندا يتولّى مهندسُ الصوت عمليةَ مكساج فيلمه الخاص. لا يُمكنُه القيام بذلك هنا، في الغَرب، لأنّ المكساج إختصاصٌ دقيقٌ ومُحَوسَب جدّاً. لا يستطيعُ مهندس الصوت، إنْ كانَ جيّداً بعضَ الشيء، أنْ يعرفَ كلّ شيءٍ عنه لأنّه لا يملكُ الوقتَ الكافي للتعلّم. بالتالي، فإنّ جان كلود موجودٌ معنا حتى النهاية. أعتقدُ بأنّه مسرور، رغم أنّ لديهِ كمّاً هائلاً من الأعمال. إنّه خَلْقه. لَديهِ مساره الصوتيّ الخاص بهِ الذي يقومُ بتأليفه. إنّه يملكُ بعض المُعدّات المتخصصّة ـ أعتقدُ أنّها المرّة الثانيّة التي يُستَخْدَمُ فيها هذا النظام في فرنسا لتسجيل الصوت ـ وهو يُوَلّف كافّةِ المؤثّرات الصوتيةِ على الحاسوب. يُدخِلَها في الحاسوب ثمّ يقوم بتوليفها. الحاسوب عائدٌ لَه. إنّه يَستَخدمه لنفسهِ ويُنجزُ به العَمل كلّه. حتّى إنّه لا يستخدمُ منضدةَ المونتاج، حاسوبَه ليسَ إلّا. بالطبع، ليسَ هنالكَ ما هو جديدٌ في هذا بقَدرِ ما تكونُ الموسيقى والمكساج مَحلّ إهتمام، بيدَ أنّه جديدٌ في حالةِ المؤثّرات.

---

(1) فتاة الإستمرارية «***The Continuity Girl***» هي أحد أعضاء كادر التصوير مهمّتها الأساس تسجيل تفاصيل المشهد، لتسهيل عميلة المونتاج ومنع حدوث أية تضاربات.

أعتقدُ بأنّني قُمتُ بإختيارٍ سليم فيما يتعلّقُ بالمصوّرين. أولاً، إصطفيتُ الأشخاصَ الذي كنتُ راغباً بالعَملِ مَعَهم. «ثلاثُةُ ألوان» كانتْ فرصةً سانحةً لَهم لأنّ هذا إنتاجٌ ضخمٌ ومُهمّ. وعلى الرغم من أنّ هناكَ عدداً من المُصوّرينَ البولونيينَ يَعملونَ في الخارج، إلّا إنّ مُعظمُهم يعمَلُ عُموماً لصالح إنتاجاتٍ صغيرةٍ أو لصالحِ التلفزيون. بالتالي، إرتأيتُ أنّ من المناسبِ توظيف أولئكَ المُصوّرينَ الذين كانوا قد ساعدوني على إنجازِ «الوصايا العَشر» والذين كنتُ قد سُررتُ بالعملِ مَعهم. لأصدقكم القول، فقد سُررتُ بالعملِ مَع الجميع في «الوصايا العشر»، لكنْ كانَ يوجدُ بعضاً مِمّن أحسَستُ بقيامِهِ بعملٍ أفضل أو مَن كانَ قَد بذلَ فيهِ جُهداً أكبر. «الوصايا العشر» كانَ فيلماً يَصعبُ جدّاً القيام بهِ. عملاً شاقاً جدّاً على المصوّرين كذلك. ظروفٌ عسيرةٌ للغاية وقليلٌ من المال. لذا رأيتُ بأنّهم يستأهلونَ شيئاً من الإمتنانِ الحميم.

لَقد توجّبَ عليّ إختيارُ المصوّرينَ السينمائيينَ الذينَ كانوا على مَعرفةٍ بالكيفَيةِ التي تَجري بها الأمور في الغرب. أولاً، كانَ عليهم أنْ يكونوا على معرفةٍ باللغة. وثانياً، كانَ عليهم أنْ يكونوا على معرفةٍ بالكيفية التي يُدار بها الإنتاج. إنّها مسؤولية في غاية الجسامةِ، إنّه أمرٌ غاية في التعقيد في أنْ يكونَ لديكَ شخصٌ لَم يكن على درايةٍ بكيفَيةِ عَمل الإنتاج في أيٍّ من البلدان عدا في بولندا أو شخصٌ لا يَعرفُ أيّ لغةٍ أخرى بإستثناءِ البولنديّة. لذا فإنّ هذا الإختيار كانَ محدوداً في حدّ ذاته.

أعتقدُ بأنّهم مُنتقَونَ بعنايةٍ من أجلِ الأسلوب. كلّ فردٍ منهم لديه عالمٌ مُختلف، يُصمّم هندسةً مختلفةً للإضاءة، يستعملُ الكاميرا بشكلٍ مُختلف. عندما قررتُ العَملَ مَعهم، كنتُ أضعُ نصبَ عينيّ إحتياجاتِ

الأفلام، ودراماتورغيّتها، وبُنيتِها، وما إلى غيره. طبعاً، يُمكنُ للمرء أنْ يتخيّل سلاوفيك إيجاك مُصوّراً لـ«أحمر» وبيوتريك ساباتشنسكي مُصوّراً لـ«أزرق»، غير أنّ سلاوفيك كانَ يرغبُ، بشكلٍ جليّ، بالعملِ في «أزرق». كانَ يمتلكُ قدراً مُعيناً من الحرّية ـ إنّه أكثرُ مُديرُ تصويرٍ عملتُ برفقتِهِ. وبصرفِ النظر عن هذا، إرتأيتُ بأنّ فيلم «أزرق» يقتضي طريقتَه في النظر إلى العالم، طريقتَهُ في التفكير، بوجهٍ خاص.

على العموم، أنا فرحٌ بالشكلِ الذي يبدو عليه «أزرق». توجَدُ هنالكَ بضعةُ لقطاتٍ مُثيرة للإعجاب إنّما ليسَت هنالكَ مؤثّراتٌ كثيرةٌ جدّاً بحدّ ذاتِها. أزلتُ عدداً كبيراً من المؤثّرات. كنّا نرغبُ في إيصال حالةِ جولي النفسيّة. عندما تفيقُ فوقَ طاولةٍ للعَمليات الجراحيّة فإنّ أوّلَ ما تقعُ عليهِ عينيكَ هو المصباح، يَتّخذُ المصباح شكلَ سديم أبيضَ عميم، ثمّ يُصبحُ أكثَر فأكثر وضوحاً. بَعدَ الحادث، لا يُمكنُ لجولي أنْ ترى الرّجلَ، الذي يُحضرُ لَها جهازَ التلفزيون، بوضوح. إنّها تَفتَحُ عينيها، ولبعضِ الوقتِ تُبصرُ غشاوةً. هذا ليسَ حادثاً عرضيّاً. إنّه يُمثّلُ حالتِها النفسية من الإنطواء التامّ، من التقوقع على نفسها.

قامَ بيوتريك ساباتشنسكي بتصوير فيلم «أحمر» على نحوٍ ممتازٍ بالفعل. ربّما يُقيّدُ المُمثلينَ إلى حدٍّ كبيرٍ بعضَ الشيء أحياناً، لكنّ هذهِ هي طبيعةُ الحالِ حينَ يلتزمُ مُدير التصوير فعليّاً، بحزمٍ وثبات، بما يُريدُ فعله.

المُكوّنات الأساسيّة لـ«أحمر» حمراء، المُرشّحاتْ ليسَتْ كذلك. ملابس حمراء، سلسلسة كلبٍ حمراء، على سبيل المثال. خلفيّة حمراء لشيءٍ ما. اللونُ ليسَ ديكوريّاً، إنّه يَلعبُ دوراً دراماتورغيّاً: اللون يعني شيئاً. مثلاً، عندما تُضاجِعُ فالانتاين سترةَ خطيبها الحمراء، فإنّ الأحمرُ يدلّ على

الذكريات، على الحاجةِ إلى شخص. «أحمر» في غاية التعقيد من ناحيةِ بناءه. لا أدري ما إذا كنّا سنتمكّن من إيصالِ فكرتي على شاشةِ العَرض. كانَ لدينا كلّ ما نحتاج إليه. كانَ لَدينا مُمثّلونَ أكفّاء جدّاً، إذ إنّ كلّاً من آيرين جايكوب وجان لوي ترانتنيان كانا جيدين للغاية. كانَ التصوير جيّداً جدّاً والظروف جيّدة جدّاً. كانتْ لَدينا صورٌ داخليّة ممتازةٌ للمباني. لَم تكن المواقع في جنيف مُختارَةً بصورةٍ سيئة. لذا حصلتُ على كلِّ ما أحتاجُ إليه للإفصاحِ عمّا أودّ الإفصاحَ عنه، وهو حقّاً في غايةِ التعقيدِ. ولهذا، إذا كانَتْ الفكرة الّتي في ذهني لا تَصل إلى المُتلقي، فهذا يعني أمّا بأنّ الفيلمَ وسيلةٌ على درجةٍ كبيرة من البدائيّة لا يُمكنُه مَعها أنْ يَدعمَ بناءً فكرياً كهذا، أو بأنّنا جميعاً لا نمتلكُ، مجتمعينَ، البراعةَ الكافية لَلتعبير عنها.

* * *

الحالُ مختلفٌ هنا، في فرنسا. في بولندا، فإنّ مُهندس الديكور هو مَن يَبحثُ عموماً عن مواقعِ التصوير لكنّها هنا مُهمّة مُساعد المُخرج. أخبر مُساعدي عمّا أبحثُ عَنه، يَبحثُ ويَبحثُ ويَبحث، ثمّ نَحسم أنا ومُدير التصوير الإختيار. لا يأتي مُهندس الديكور إلّا لاحقاً، ليُجري تغييراً على ما يَحتاجُ إلى تغيير، ليقيمَ جدراناً، ويَقوم بطلاءِ الألوان المناسبة وما شابَه. لكنّي لا أصنّف إلى مجاميعٍ على نحوٍ صارمٍ جدّاً. لا أريدُ بَقرَطَةَ العَمَل. إذا خطرَتْ، مثلاً، لعاملِ التصوير، على حينِ غرّة، فكرةً حسنةً عن موقعٍ ما، فإنّي أذهب وأعاينه ـ لعلّه يكون جيّداً جدّاً.

كان من الممكنِ بالطبع أنْ تدورَ أحداث «أزرَق» في أيّ مكانٍ من أوربا. مَعَ ذلك، فإنّه فرنسيّ إلى حدٍ بعيد منه لأنّ المُقاطَعة التي تَتجهُ جولي إلى العيش فيها، مُقاطعةٌ باريسيةُ الطابع بدرجةٍ كبيرة. إنّه مكانٌ

ذائعُ الصيتِ جدّاً من باريس يُدعى شارع موفتارد. لقَد تطلّبَ منّا الأمر أسبوعين كاملينِ كي نَجدَهُ وعليهِ وَقَعَ إختيارُنا للإمكانياتِ التي زوّدَ بها عَمليةِ التصوير. وجدنا مكاناً في شارع موفتارد تمَكّنا فيهِ من تنصيبِ الكاميرا على أربعِ جهاتٍ وقُمنا بالتصوير من الجّهات الأربع كافّة، رَغمَ أنّك لا تستطيع أنْ تُلاحظَ ذلك إلّا بصعوبةٍ بالغة. المُقاطعة سياحيّة جدّاً بعضَ الشيء ومثلَ بطاقةٍ بريديّةٍ بالنسبةِ لي، غيرَ أنّ جميعَ الأماكن التي تضمّ سوقاً ميّالةٌ إلى أنْ تكونَ على هذا المنوال. وقَد كنّا نُريدُ سوقاً وعدداً كبيراً من الناس. كانَتْ الفكرة أنْ ينبغي لجولي أنْ تَشعرَ أنّ بإستطاعتها أنْ تُشغِلَ نَفسَها بسهولةٍ بالغة، أنّها حينَ تَذهب إلى هناك فإنّ ما من أحدٍ سَيعثر عَليها، أنّها سَوفَ تغرَق في مَشاغِل الحياة.

في البدايةِ، كانَ من المُفتَرَضِ أنْ تعيش جولي وَزوجها في فيلّا بباريس وأنْ تَنتَقل هي بَعدَها إلى الضواحي، لكنْ قرّرنا أنْ يكونَ لَديهما منزلاً يَبعدُ حوالي 30 كيلومتراً عن باريس وتنتَقلُ جولي للعيش في مركزِ المدينة، إلى مُقاطَعةٍ يُمكنُ لَها فيها أنْ تَنغَمسَ في زحمة الناس. يُمكنُكَ أنْ تَحظى بهويةٍ كاملةِ المجهوليّة في مدينةٍ كبيرةٍ وسَطَ الناس. وصدقاً، فإنّ المسألةَ تتَعلّقُ كذلك جزئيّاً بحقيقةِ أنّنا لَم نتمكّنَ من إيجادِ ضاحية جيّدة.

ربّما لَنْ تَتمكّنَ أبداً من العثورِ على ما تَبتغي حقّاً. جنيف، المكانُ الذي تجري فيهِ أحداثُ فيلم «أحمَر»، غيرُ جذّابةٍ فوتوغرافيّاً، على غير العادة. لا يوجَدُ هناكَ ما يُمكنُكَ تصويرَه. ليسَ ثمّة ما يُلفِتُ النَظر. العمرانُ ليسَ مُتناسقاً. لَقَد قُطّعَتْ جنيف بكامِلها إلى أشتات. لَقد قُوّضَتْ منازلٌ وتمّ ملءُ الفراغاتِ بأبنيةٍ حديثةٍ يعودُ تأريخها إلى أعوامِ الستينات أو السبعينات أو الثمانينات. هذا يُغيضني جدّاً. جنيف مُبعثرةٌ وتفتَقد إلى

طابعٍ مُميّز. بالتأكيد فإنّك، من خلالِ اللقطةِ الواسعةِ التي تُظهِر النافورة، تَعرفُ بأنّها جنيف، لكنْ ما عدا ذلك لا توجَدُ هناكَ أيةُ مَعالم مميّزة.

إحتجنا في جنيف إلى منازلٍ متناغمةٍ طوبوغرافيّاً مَع بعضها البعض. كانَ لا بدّ لنا من أنْ نجوبَ جنيف، غير الرحبة، طولاً وعرضاً ونَجدَ مكانينِ على تلكَ الشاكلة. ليسَ من المهمّ جدّاً بالتأكيد أنْ تجري أحداثُ الفيلم في جنيف لكنْ إنْ كنتَ في مدينةٍ ما، فسترغبُ حتماً بنقلِ شيءٍ من الطابعِ المُميّزِ للمكان.

لا أعرفُ شيئاً عن الموسيقى. أعرفُ عن الأجواء أكثرُ مما أعرفُ عن الموسيقى من حيث هي موسيقى. أعرفُ أيّ جوٍّ من الأجواء أرغبُ في خَلقِهِ في فيلمي لكنّي لا أعرفُ ما شكلُ الموسيقى التي تُساعدُ في تحقيقهِ أو كيفيةِ تأليفِها. زبيغنيف برايزنر شخصٌ أستطيعُ التعاونَ مَعَه بدلاً من مجرّد الإلتماس منه خَلْق تأثيرٍ مُحدّد. غالباً ما أرغبُ بإدخالِ موسيقى في مَوضعٍ يقولُ عَنهُ بأنّها ستبدو فيهِ تافهةً، وهنالكَ مَشاهدٌ لا أتخيّلُ أنْ يكونَ لَها موسيقى لكنّهُ يَعتقدُ بضرورةِ إحتواءِها على الموسيقى، وعَليهِ نُدخِلُ فيها الموسيقى. إنّه، قطعاً، شخصٌ أكثر حسّاسيةً منّي في هذا المَجال. أنا أفكّرُ بطريقةٍ أكثرَ تقليديّةٍ بينما تفكيرَه أكثر عصريّة، إنّه تفكيرٌ مليءٌ بالمفاجأة. أيّ بمعنى، تُفاجأني مسألةَ أينَ يَرغبُ بوجودِ موسيقى.

الموسيقى مُهمّةٌ في «أزرَق». تَظهرُ النوتات الموسيقيةِ غالباً على الشاشة، وعلِيهِ بهذا المعنى فإنّ الفيلم يتحدّث عن الموسيقى، عن تأليف الموسيقى، عن العَمَل الموسيقيّ الدؤوب. بالنسبةِ لبَعضِ الناس، فإنّ جولي هي مؤلّفةُ الموسيقى التي نَسمعُها. في إحدى المرّات تسألُ الصحفيّةُ جولي: «هَل قُمتِ بكتابةِ موسيقى زوجَكِ؟». وتُغلِقُ جولي في وجهها بابَ

الحديثِ مَعها. لذا، هذا إحتمالٌ قائم. ثم يَقولُ الناسخ: «يوجدُ هنالكَ الكثير من التصحيحات». لطالما كانَ يوجدُ هنالكَ الكثير من التصحيحات. هَل قَامَت جولي بالتصحيحاتِ فقط؟. لعلّها واحدةٌ من أولئكَ الأشخاصِ غير القادرين على تأليفِ ورقةٍ واحدةٍ من الموسيقى لكنّها مُذهلةٌ في تصحيح ورَقةٍ مكتوبةٍ أساساً. إنّها تُبصِرُ كلّ شيءٍ، ولَديها عقلٌ تحليليٌّ ممتاز وتمتلك موهبةً عظيمة في تَحسينِ الأشياء. ليسَتْ ورقةُ الموسيقى المكتوبة سيئةٌ لكنْ حينَ قامَتْ بتحسينها فقد غَدَتْ مُمتازة. لكنّه ليسَ أمراً مُهمّاً جدّاً ما إذا كانَتْ هي المؤلّفَ أم شريكةٌ في التأليف، ما إذا كانَتْ تُصحّحُ أم تُبدِع. حتّى وإنْ كانَتْ تَقومُ بإجراءِ التصحيحاتِ فحَسب فإنّها لا تزالُ هي المؤلّف أو مؤلّفاً مُشاركاً إذ أنّ ما قَد تمّ تَعديلَه أفضَلُ ممّا كانَ عليهِ سابقاً. يتمّ الإستشهاد بالموسيقى طيلةَ الفيلم وثمّ في النهايةِ نَستمعُ إليها بكُلّيتها، مَهيبةً وفخمة. وعليهِ نَهتدي إلى الإعتقادِ بأنّ جولي قَد لعبَتْ دوراً في إبداعِها. بهذا المَعنى يتحدّث الفيلم عن الموسيقى.

إلى غايةِ الآن، ليسَتْ عندي أيةُ أفكارٍ تَتعلّقُ بالموسيقى في «أبيض»، الفيلم البولنديّ الذي يتحدّثُ عن المساواة، بإستثناءِ حقيقة أنّ كارول يَعزف «الأحد الأخير، غداً سنَفترق» (2) على مشطٍ مرّتينِ أو ثلاث. سَوفَ تَحملُ، على الأغلب، سمةَ بساطةٍ مُعيّنةٍ تَسمُ الموسيقى التي توَضَعُ للأفلامِ الصامتة، لكنّها لَنْ تُعزَفَ على آلةِ بيانو. ستكونُ أكثرَ تعقيداً بعضَ الشيءِ من الناحيةِ الموسيقيّةِ. أظنّ بأنّها سوفَ تَتأثرُ، إلى حدٍّ ما، بإلهام الموسيقى الفولوكلوريّة البولنديّة كالمازوركا[1] مثلاً، بموسيقى جلْفةٍ قليلاً لكنّها رومانسيةٌ في الوقتِ نفسه.

---

(1) **المازوركا**: رقصة بولنديّة.

ألّفَ برايزنر بوليرو[1] طويلاً للفيلم الأخير، «أحمَر». يتألّف البوليرو دائماً من موتيفين إثنين يَتشابكانِ مَعَ أحدِهما الآخر. سَنَقومُ بإستخدامِ كلا الموتيفين ومن ثمّ، في النهايةِ، سيَمتزجانِ في بوليرو. أو لعلّنا سنَستخدمُ البوليرو في البداية، ثمّ نَقومُ بتقسيمهِ بعدَ ذلكَ إلى موتيفينِ نَستخدمهما في الفيلم. سنرى كيفَ تسير الأمور.

في كلٍّ من الأفلامِ الثلاثةِ نَقتبسُ من **فان دن بودنْمايَر**. لَقد إستخدمناهُ قبلَ ذلكَ في فيرونيكَ و«الوصايا العَشر». إنّه مؤّلفنا الموسيقيّ الهولنديّ المُفضّل من نهايةِ القرن التاسع عَشر. إنّهُ شخصٌ لا وجودَ لَه. لَقد إختلقناهُ مُنذ زمنٍ بَعيد. فان دن بودنْمايَر هو في الحقيقةِ برايزنر بالتأكيد. يَستعيدُ برايزنر الآن أعمَالَهُ القديمة ويَقولُ بأنّها أُلِّفَتْ على يَدِ فان دن بودنَمايَر. حتّى إنّ لفان دن بودنْمايَر تاريخُ ميلادٍ أيضاً وتاريخُ وفاة. جميعُ أعمالِه مُفهرسة وتُستَخدَمُ أعدادُ الفَهرس للتسجيلات.

كانَت توجَدُ هناك أربَعةُ نُسَخٍ من السيناريو لكلّ فيلم من الأفلام. ثمّ كانَ هنالكَ واحداً آخراً إضافيّاً، يُسمّى النُسخةُ الرابعةُ المُنقّحة والتي كانَت تَتَناول الحوار. كانَ من المفترض أنْ ينضمّ إلينا كاتبُ حوارٍ في البداية، لكنْ تمكّنا، أنا والمُنتج، من إقناعِ مارسين لوتالّو بترجمةِ حوارنا بالشكلِ السليم، واجداً كافّةَ التعابيرِ الإصطلاحيةِ الدقيقة.

أخصّصُ بشكلٍ عام يوماً بأكمَلِهِ من أجلِ تغييرات الحوار فقط. يجلسُ المُمثّلون وليوم كامل نتناولَه تفصيلاً لنتبيّن ما إذا كانَ بالإمكانِ صياغةُ شيءٍ ما على نحوٍ أفضَل أو بشكلٍ أكثرُ إيجازاً أو حتّى إبقاءُهُ على حالِه. ثمّ نَقومُ بتغييرِهِ خلالَ البروفة عشرَ مرّاتٍ أخرى، طبعاً.

---

(1) **البوليرو**: رقصة إسبانية.

إنّني لا أقومُ بتدريبِ المُمَثّلين. لَم أقم بذلكَ قطّ، ولا في بولندا حتّى. ولا أستخدمُ مُمَثّلينَ بدلاء. إلّا، ربّما، عندما يَتحتّمُ على أحدهِم أنْ يتعرّضَ لِلّكم على الأنفِ ولا يُريدُ المُمثّلُ أنْ يُلكَم، فإنّي أستعينُ آنذاك بالبديل. لَقَد إستخدمنا، مَعَ ذلك، مُمثّلاً بديلاً عَن جان لوي ترانتنيان الذي كانَ يُعاني صعوبةً في المشي بسببِ حادثٍ ما، وكانَ مُضطرّاً لإستخدامِ عكاز. لكنّ هذا كانَ خلالَ التدريبِ فقط. إذ، وعلى الرغمِ ممّا قَد قُلتهُ توّاً، توجّبَ عليّ فعلاً أنْ أقومَ ببروفاتٍ لمشاهدَ مُعيّنةٍ طويلةٍ جدّاً في «أحمَر»، مشاهدَ بمُمثّلين تَستمرُّ حوالي عشرَ دقائق. هذهِ مُدّةٌ طويلةٌ إلى أبعَدِ الحدود، ويجبُ أنْ يَجري الإعداد لكلّ شيء بشكلٍ بالغ الدقّة. أجرينا تمريناً على هذهِ المَشاهد مَعَ مَدير التَصوير مدّة يومَين أو ثلاث داخلَ المباني الداخليّة المناسبة، لنقرّر أينَ تَحديداً كانَ يُفترَض على كلّ مُمثّل أنْ يَجلس، أينَ يُمكننا وضع الإضاءةِ وما إلى غير ذلك.

أحاولُ جَعلَ ما أقوم بِهِ مُشوّقاً للناس. ومثلما أرغب تماماً في أنْ يكون الجمهور مكترثاً، فإنّي أرغبُ كذلك في أنْ يكونَ الطاقم مُكترثاً. أعتقدُ بأنّهم حالَما يرونَ أينَ أضعُ الكاميرا، وأينَ يَقوم المصوّر بتنسيق وإعدادِ الإضاءة، وكيفَ يُعدّ مهندس الصوت نَفسه، وما الذي يفعله المُمثّلون، فإنّهم سُرعانَ ما يُدركون أيّ عالمٍ نَحنُ فيه. إلى جانبِ هذا، إنّهم يَلاقونَ أشخاصاً قد عَملوا أساساً على إنتاجِ عددٍ ضخمٍ من الأفلام.

بالطبع، إنّني أسعى لإنتزاعِ أقصى ما أستطيع من الجميع. دائماً أنتظرُ من الناس أنْ يُخبرونني شيئاً ما، لأنّي ببساطةٍ أعتقدُ بأنّهم، في الغالبِ، يَعرفونَ أكثرَ ممّا أعرف. أنتظرُ هذا من الممثّلين، من المصوّرين، مُهندسي الصوت، المُحرّرين، الكهربائيين، المساعدين، أنتظرهُ من الجميع. ما إنْ

أبدأُ بحَملِ أكشاك الحجرات الصغيرةِ إلى المَكان، أكثرُ الأمور التي أفعلها عن طيب خاطر، فإنّهم يكفّونَ عن الإعتقاد بأنّ كُشكاً مُعيناً مُخصّصٌ لَهم ويُدركونَ أنّ بإستطاعَتِهم الإنتماء، أيضاً، إلى كُشكٍ آخر. هم يَشعرونَ، على الفور، بأنّي مُنفتحٌ على أفكارِهم.

لا أستطيعُ التذمر من المُنتجين. حتّى الآن عملتُ دائماً بدونِ مُنتجٍ إذ لَم يكن هناكَ أيّ مُنتجين كما هو عَليهِ الحال في بولندا. أصدقائي وزملائي، وبدونِ أنْ يَضعوا بَنساً واحداً في أيَّ فيلم من أفلامي، كانوا كالمُنتجين بالنسبةِ لي. كانوا يُراقبونَ جانباً كلّ ما أقومُ بِهِ ويُدلونَ بآراءِهم. وهذا في الحقيقةِ ما أبحثُ عَنه في المُنتِج في الغَرب. إنّني أبحثُ عَن شيئين في الحقيقة. أتطلّعُ إلى قدرٍ مُعيّنٍ من الحرّيةِ للقيامِ بما أراهُ صائباً. وأتطلَّعُ إلى شراكة.

ترتبطُ الحرّية، بالتأكيد، إرتباطاً وثيقاً بِمَسائلَ عديدةٍ. المال على سبيل المثال. لا يَروقُ لي العَمَل مَعَ مُنتجٍ مِمّن يَتَحتّمُ عليّ أنْ أبحثَ لَه عَن مال. أفضّلُ العَمَل مَعَ مَن سيضمِنُ حصولي على المقدار اللازم من المال. عُمري يَتجاوَز الخمسين ولَستُ شابّاً أو مُفعَماً بالنشاط بما يكفي لأمثّلَ في كليةِ السينما. لا أستطيعُ القيامَ بذلك. يَجبُ التكفّل بمُتطلّباتي. ما أنفَكُّ أكرّر القول برغبتي في صناعةِ أفلامٍ ذات كلفةٍ واطئة، بيدَ أنّ هذا لا يعني بأنّي سأبحثُ عن فُندقي الخاص، مَثلاً، خلالَ وجودي في موقعٍ للتصوير. لَنْ ألتمسَ من أصدقائي تأديةَ الأدوار الرئيسية أو تولّي مُهمّةَ القيام بالماكياج والأزياء. أفضّلُ أنْ يُنجَزَ كلّ شيءٍ بصورةٍ مُحترفة. لذا، أتطلّعُ إلى سلامٍ من جانبِ الإنتاج، إذا جازَ التَعبير.

هذا السَلام يرتبطُ جوهريّاً بإمكانيةِ حصولي على شيءٍ من الحرّيةِ

للمناورة. أثناءَ مناقشتي السيناريو مَعَ المُنتِج والتوصلِ إلى إتّفاقٍ مَعَه بخصوصِ الميزانيةِ وشروطِ العَمَل ـ وأنا أسعى جاهداً إلى التّشبّثِ بهذهِ الشروط على نحوٍ شديد الصرامة ـ أرتجي منهُ أنْ يمنحني فرصةً للمناورة. أيّ أنْ أكونَ قادراً، مثلاً، على تصويرِ مَشهدٍ غير موجودٍ في النصّ، أو أنْ يَسمَح لي بإزالةِ آخرٍ باهض الثَمنِ جدّاً إنْ دلّلَ ذلكَ المَشهد على عَدم لزومِه.

من جهةٍ أخرى، إنّني أتطلّعُ إلى أنْ يكونَ المُنتِجُ شريكاً. أعني، إنّي أتطلّعُ إلى أنْ يكونَ ذا رأيٍّ، أنْ يكونَ على درايةٍ بالأفلام وسوقِ الأفلام. ولهذا السببِ إنّه لمن المهمّ جدّاً أنْ تكونَ للمُنتِجِ صلاتٌ بالموزّعين، أو أنْ يكونَ هو نفسَهُ موزّعاً.

إتّضحَ بأنّ مُنتجَ فيلم فيرونيك، والذي قد كانَ شريكاً جيّداً جدّاً لي وخلَقَ ظروفَ عَملٍ جيّدةٍ للغاية، لَيسَ مُنتِجاً على الإطلاق، لأنّهُ لَم يُخبرني بالحقيقةِ فيما يتعلّق بالكيفيةِ التي كانَ يموّلُ بها الفيلم وقد أدّى هذا إلى سوء تفاهماتٍ عديدة. لكّنهُ كانَ شريكاً حقيقيّاً. كانَتْ لَديهِ ذائقتَهُ الخاصّة، آراءَهُ الشخصيّة، وكفلَ لي حصولي على ما كنتُ أريدُ، وأعني بذلك، الحرّية ضمنَ عمليةِ الإنتاج.

في «**ثلاثة ألوان**»، الذي أقومُ بإخراجِه الآن، فإنّي أحظى بهذهِ الحرّيةِ ايضاً. ولربّما بدرجةٍ أكبر حتّى، لأنّي أملك مُنتجاً تَنفيذيّاً أفضل بما لا يَقبل الجدل. إيفون كرين أكثرُ حنكةً بكثيرٍ من مُنتجي التنفيذي السابق. إنّه أفضل بكثير في إدارةِ الأموال وهو يخلقُ ظروفَ عملٍ أفضَل. المنتجُ التنفيذيّ، الشخصُ الذي يُشرفُ بصورةٍ مباشرةٍ على مجموع العَمل ويَصرف المال على أساسٍ يوميّ، شخصٌ مُهمٌّ إلى أبعَد حد.

من الناحيةِ الأخرى، إنّ كارميتز طبعاً أكثر حنكةً بكثير من مُنتجي السابق ولَديهِ لهذا السبب آراءٌ أكثر صراحة بكثير. لكنّه على إستعدادٍ دائم للتحدّث والمناقشةِ وإيجادِ طريقةٍ تُناسب كلينا. لقَد ساعَدني على حلِّ عدد كبير من المشاكلِ الفنيّة. وهذا شيءٌ آخَر أتطلّعُ إليه في المُنتِج بالتأكيد. أي، بمعنى من المعاني، سوفَ يكونُ فيصَلاً، سيكونُ شخصاً أستطيعُ أنْ ألجأ إليهِ في الأوقاتِ العصيبة. لا أظنّ بأنّهُ يوجَدُ الكثير من هؤلاءِ المُنتجين في العالَم.

وحولَ ما إذا كنتُ سأقومُ بعَمَلِ المزيدِ من الأفلام، فهذا سؤالٌ آخرٌ تماماً، وهوَ ما لا أستطيعُ الإجابةَ عليهِ في الوقتِ الحاضر. على الأرجَح، لَنْ أفعَلْ.

الهوامش

الفصل الأول

1 ـ منزل كيسلوفسكي الريفيّ، والذي بناهُ بنفسه في الشمال الشرقيّ من بولندا.

2 ـ حينَ أعيدَ ترسيم الخارطة الأوربيّة وتمّت الموافقة عليها من قبل ستالين وروزفيلت وتشرشل في مؤتمر يالطا وفي بوتسدام عام 1945، تزَحزَحتْ الحدود البولنديّة إلى الغرب. في تعويضٍ لَها عن الأراضي الشرقيّة التي تمّت خسارتها لصالحِ الإتّحادِ السوفيتي، أُعطيَتْ بولندا أرضاً ما في الغَرب والتي كانَت عائدة بالأساس إلى ألمانيا. هذهِ الأراضي مَعروفة بإسم **الأراضي المُستعادة**، وذلكَ لأنّ بولندا كانَت، أبانَ العصور الوسطى، تُهيمنُ على بعضٍ منها.

3 ـ عندَ عُمر السابعة، يُباشر الأطفال إرتياد «المدرسة الإبتدائية»، والتي كانَت إلزاميّة وفيها يَستمرّونَ سبعَ سنواتٍ. في نهايةِ كلّ عامٍ كانَ يتمّ إصدارُ التقارير، وإنْ لَم يُحقّق طفلٌ من الأطفال المستوى المَطلوب، فقد كانَ عليهِ أو عليها إعادة السنة الدراسيّة. «المدرسة المتوسطة»، والتي كَانَتْ تَستمرُّ مدّةَ أربع سنوات، كانَتْ تلي ذلك. من الممكنِ أنْ تكون عامّة أو مهنيّة. كانَتْ المدارس العامّة تُعدّ

الأطفال لإمتحاناتٍ يُمكنُ أنْ تؤهلّهم آنذاك للتعليم العالي كالكليّة مثلاً؛ لَم تكن المَدارس المهنيّة تَعمل بهذهِ الآليّة. التعليم المدرسي على عمومه كانَ مموّلاً من قبلِ الدولة.

4 ـ توفيَ جوزيف ستالين عام 1953.

5 ـ أبانَ الحُكم الشيوعيّ، كانَ على كلّ مواطن أنْ يُسجّل لَدى السُلطات المحليّة. في بعضِ المُدنِ الكبرى، كوارسو مثلاً، كانَ عدد المُقيمينَ مُحدّداً رسميّاً، وذلكَ لمَنعِ الهجرة غير المُقيّدة.

6 ـ مُقاطعة في الشمال الغربي من وارسو.

7 ـ كانَ طلبة الدوام الكامل يُعفونَ جُزئيّاً من الخدمةِ العسكرية الإلزاميّة الكاملة. لَم يكن عَليهم الإلتحاق سوى يوماً واحداً في الأسبوع.

8 ـ *W Pustyni i w Puszczy* (1911) (*In the Desert and Wilderness* (في الصحراء والبرية) (الترجمة الإنجليزية 1912). من كلاسيكيات أدب الأطفال البولنديّ، من تأليف هنريك سينكيفيتش (1846 ـ 1916) الذي مُنِحَ جائزةَ نوبل للآداب عام 1905.

9 ـ أنيسكا هولاند (تولد 1948). مُخرجة أفلام روائيّة، تعيش حالياً في باريس. تَتضمّن الأفلام: «الحمّى»، «المرأةُ الوحيدة»، «أوربا، أوربا» (1991)، «أوليفييه، أوليفييه» (1992).

10 ـ قبل عام 1970، كانَت «جمعية السينمائيين البولنديين» شبيهة بنقابة عمّالية، ومثلَ مُعظم المؤسّسات الأخرى، كانتْ تُموَّل، ومُسيَطَرٌ عليها بالتالي، من قبل الحزب. لكنْ في أواسط السبعينات، تمّ إدخال قدر مُعين من التحرّير، على الرغم من عدم إجراء أيةِ

تغييراتٍ بنيوية. وبفضلِ الأفلام الوثائقيةِ أولاً ثمّ بفضلِ الروائيةِ ثانياً، فقد أصبحَتْ مركزاً يدعم رويداً الحركة الإصلاحية. في آب من عام 1980، في زَمَن الإضطراب، قادتْ جمعيةِ السينمائيين حركةَ المُعارضة من بين الإتحادات الفنية لكنْ بعَد العمَل بالحكم العرفي في كانون الثاني عام 1981، فقَد أصبَحتَ أكثرُ المؤسّسات عرضة لتقديم التنازلات وذلكَ لإعتمادها على أموال الدولة. إنّ حقيقة عَدم قيام الجنرال ياروزلسكي بحلّ جمعية السينمائيين، مُقابلَ قيامِه فعلاً بحلّ كلّاً من رابطتيّ الكتّاب والمُمثّلين، أُعتُبِرَتْ دليلاً على ذلك.

11 ـ بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، كانَ فلاديسلاف غومولكا عضواً في سُلطةِ الحكومة الشيوعية في بولندا، ووزيراً للأراضي المُستعادة. بَعد حبسِهِ عام 1951 من قبل بوليسلاف بِيرُوت، الرئيس البولنديّ الستالينيّ المَفروض سوفيتيّاً، وذلك لميولِهِ التنقيحيّة، أُطلِقَ سَرَاحَه بَعدَ ثلاثِ سنواتٍ، عقبَ وفاةِ ستالين. وعلى أثرِ ثورة أكتوبر البولنديّة، أُوصِلَ إلى السلطة محفوفاً بالنصر عام 1956 كسكرتيرٍ للحزب. بَعد فترة، إكتَسَبَ كلّ المثالِب الأكثرِ سوءاً من أسلافِهِ وقد تمّت الإطاحة بِهِ عام 1970 عندما قامَ العمّال بإضرابٍ ضدّ إرتفاع الأسعار.

12 ـ الجنرال ميتشيسلاف موتشار، وزير الداخليّة، قادَ حَملة معاداة الساميّة والتطهير عام 1968 بهدف السيطرة على السلطة.

13 ـأندريه وايدا (تولد 1926). مُخرج ومؤلّف أفلام روائيّة وُمخرج مُسرحيّ. بَعد إستقلال بولندا عام 1990، أصبَحَ سيناتوراً. تتضمّن أفلامه: «جيل» (1954)، «قناة» (1956)، «رماد وماس» (1958)، «رجلٌ من رخام» (1977)، «رجلٌ من حديد» (1981)، «دانتون» (1982).

14 ـ جيرزي سكوليموفسكي (تولد 1938). مُخرجُ أفلامٍ روائيّة، يعيش الآن في الولايات المُتحدة. تَتضمّن أفلامَه: «باريرا» (1966)، «الرحيل» (1967)، «نهاية عميقة» (1970)، «الصرخة» (1978)، «العَمَل الإضافيّ» (1982)، «المنارة» (1985)، «فريدريك» (1991).

15 ـ كريستوف زانوسي (تولد 1939). مُخرج أفلامٍ روائيّة. مُدير دار تور للإنتاج. تتَضمّن أفلامه: «البنية البلوريّة» (1969) »، «إضاءة» (1973)، «العامل الثابت» (1980)، «التمويه» (1976)، «الحياة لأجل الحياة» (1991)، «اللمسة» (1992).

16 ـ إدوارد زيبروفسكي (تولّد 1935). مُخرج أفلام روائيّة وكاتب سيناريو. قامَ بتأليف العديد من السيناريوهات لـ«ك. زانوسي» وبالإشتراك مَعه على حدٍّ سواء.تتَضمّن أفلامه: «خلاص» (1972)، «مُستشفى التجلّي» (1978)، «في وضح النهار» (1981).

17 ـ أنطوني كروز (تولّد 1940). مُخرج أفلام وثائقيّة وروائيّة. تتَضمّن أفلامه: «إصبع الله» (1973)، «النشرة الجويّة» (1982).

18 ـ أندريه تتكوف (تولّد 1948). مُخرج، أفلامٍ وثائقيّة بالدرجة الأولى، وشاعر.

19 ـ توماس زيغادلو (تولّد 1948). مُخرج أفلامٍ وثائقيّة وروائيّة ومُخرج مَسرحيّ. تتَضمّن أفلامه: «عمّال 71» (عام 1972 ـ بإخراجٍ مُشترك مع ك. كيسلوفسكي)، «الكناية» (1977)، «العثّة» (1980).

20 ـ كريس فويستشوفسكي (تولّد 1939). مُخرجُ أفلامٍ وثائقيّة وروائيّة. تَتضمّن أفلامه: «العائلة» (1976)، «التُحَف» (1978)، التُهمة (1981).

21 ـ بيوتر فويستشوفسكي أنهى دراستَهُ في كلية لودج للسينما وأصبحَ روائيّاً.

22 ـ كازميرز كاراباش (تولّد 1930). مُخرج أفلامٍ وثائقيّة. بروفسور سابق في كليةِ لودج للسينما. تَتَضمّن أفلامَه: «حيثُ يقول الشيطان ليلة سعيدة» (1956)، «رجـالٌ من منطقةِ الصحراء» (1957)، «الموسيقيون» (1960).

23 ـ يانوش كيوفسكي: مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. تَتضمّن أفلامَه: كونغ ـ فو (1979) و«أصوات» (1980).

24 ـ غريغ كرليكفيتش (تولّد 1939). مُخرجُ أفلامٍ وثائقيّة وروائيّة. الأفلام الروائيّة تَتَضمّن: «بكلّ معنى الكلمة» (1972).

25 ـ آندريه يورغا (تولّد 1936). مُخرجُ أفلامٍ وثائقيّة.

26 ـ يانوش «كيوبا» مورغينستيرن (تولّد 1922). مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. مارسَ مهنة التدريس في كليّة لودج للسينما. تَتَضمّن أفلامَه: «الكولومبوسون» (جمع لمفردة كولومبوس) (1970)، والمسلسل التلفزيوني «طرق بولنديّة» (1977).

27 ـ جيرزي كافاليروفيتش (تولّد 1922). مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. رئيس جمعية السينمائيين البولنديين 1966 ـ 1978. تَتَضمّن أفلامَه: «أم الملائكة جوان» (1961)، «فرعون» (1965)، «موت رئيس» (1977).

28 ـ بودان كوسنسكي (تولّد 1922). مُخرجُ أفلامٍ وثائقيّة.

الفصل الثاني

1ـ مارك بيفوفسكي (تولّد 1935). مُخرج أفلام روائية ووثائقية. تتضمّن أفلامه الوثائقيّة: «قاتلة الذباب» (1967)، «دراما نفسية» (1969).

«المفتاح» (مفتاح السدادة الفيلّينية) (1971). تتضمّن أفلامه الروائيّة: «الرحلة البحرية» (1970)، «معذرة، هل يوسعونك ضرباً هنا» (1973).

2ـ أبان الحقبة الشيوعيّة، كانت صناعة السينما بأكملها، بما فيها التلفزيون، مملوكة للدولة وممولّة من قبل الدولة. كانت الأموال تُخصّص من خزينة الدولة لـدور الإنتاج، للأفلام الروائيّة ـ الأستوديوهات الرئيسية كائنة في لودج وفروتسواف ـ ولأستوديوهات الأفلام الوثائقيّة ـ الأستوديو الرئيسيّ هو «أستوديوهات الدولة للأفلام الوثائقية» (دبليو. أف. دي.) في وارسو ـ ولدائرة التلفزيون. لم تكن دائرة التلفزيون تنفق هذهِ الأموال على الأفلام والبرامج المُنتجة في الأستوديوهات العائدة لَها، بل وأيضاً للتكليف بصناعة أفلامٍ دراميةٍ تلفزيونيّةٍ في دور الإنتاج.

3ـ ستانيسلاف نيدبالسكي. مُصوّر أفلام وثائقيّة مُتميّز. أحد مؤسّسي حركة الفيلم الوثائقي النقديّ في الستينات. خلال الثمانينات، فقَدَ إحدى عينيه في حادثٍ منزليّ لكنّه لا يزال مُستمراً في العَمَل.

4ـ تريبونا لودو «منبر الشعب» كانت صحيفة يومية رسمية عن الحزب.

5ـ في 13 كانون الأول من عام 1970 أعلنَ سكرتير الحزب فلاديسلاف غومولكا عن زيادة بنسبة 30 بالمائة في أسعار المواد الغذائية الأساسية. خرجَ عمّال حوض بناء السفن في إضرابٍ عن العَمل إحتجاجاً. حدَثتْ إشتباكات عنيفة مَعَ الشرطة. هذهِ الأحداث أعقبتها على وجهِ السرعةِ جلسة طارئة للمكتب السياسيّ، الأمر الذي أوصَلَ إدوارد غيرك إلى الوزارة بوصفه سكرتيراً للحزب.

6ـ إداورد غيرك، وصَلَ إلى السلطة على أثر إضرابات عام 1970، وسقَطَ لاحقاً عن عرشِ السلطة في إضرابات عام 1980.

7ـ فيتولد ستوك، عضو في جمعية السينمائيين البريطانيين، «تولو» (تولّد 1946). مُدير تصوير بولنديّ لأفلام روائيّة ووثائقيّة. يعيش الآن في لندن. تَتضمّن وثائقياته: «من وجهةِ نظَر حمّالٍ ليليّ»، «سبع نساء من أعمارٍ مُختلفة»، «دائرة الموظفين»، «محطّة» معَ كيسلوفسكي. تَتَضمّن الأفلام الروائيّة: «في وضح النهار»، «المدينة اللامرئيّة» (1988)، «أغْمِضْ عينيّ» (1991)، «رجلٌ خطر» (1991)، «قرن» (من الزمن) (1992).

8ـ فويتك فيشنيافسكي، «شايبوس» (الرجل المجنون) (1946 ـ 1980). مُخرج أفلام وثائقيّة. ماتَ بسكتة قلبيّة.

9ـ ستيفان أولشوفسكي، منافس على السلطة أبان عهد غيرك.

10ـ إذاعة أوربّا الحرّة هي محطّة بثّ إذاعي مقرّها في ميونخ. بمعارضتها الشيوعيّة، تبثّ أنباءً غير خاضعة للرقابة إلى أوربّا الشرقيّة، ويتمّ الإستماع إليها خفيةً من قبَلِ أناسٍ عديدين في بولندا.

11ـ لجنة التوجيه الرقابي للحزب هي منظّمة شيوعيّة. إنّ أعضاء الحزب، الذين كانَ يُعتَقَد بأنّهم قَد إنحَرفوا عن طريقةِ الحزبِ في التفكير، كانوا يُقدّمونَ لمحاكمة أمامَ مجالس حزبيّة محليّة للرقابة. كانَت المحاكمات غير مكتسبة الصفة الرسميّة، أيّ بمعنى أنّ الأحكام كانَت تتروح من التوبيخ إلى سحب العضوية الحزبية.

12ـ فيليب بيّون (تولّد 1947). مُخرجُ أفلامٍ روائيّة وروائي. تَتَضمّن أفلامه: «أغنية من أجل رياضيّ» (1979).

13ـ المسرح القديم في كراكوف هو واحد من أضخم المسارح في بولندا. لقد ضمّ أعمالاً عديدةً لا تُنسى بما فيها الأعمال الكلاسيكيّة البولنديّة التي من إخراج كونراد سفينارسكي، و«حواء الأجداد» للشاعر آدم ميسكيفيتش وهي من إخراج آندريه وايدا.

14ـ جيرزي ستور. مُمثّل لإحتياطي أداءات (*Repertory Actor*) مَعَ المسرح القديم، ونجم شاشة. وقد طلّ عبر العديد من أفلام كيسلوفسكي، بما فيها «الندبة»، «الهدوء»، «الوصايا العَشر» و«أبيض».

15ـ جيرزي تريلا. مُمثّل لإحتياطي أداءات مَعَ المسرحِ القديم، وممثّل سينمائي. وقد مثّل العديد من الأدوار الرئيسيّة في الأعمال الكلاسيكيّة.

16ـ كونراد سفينارسكي. مُخرج مسرحيات أسطوريّة في فترة ما بعد الحرب البولنديّة. توفي في سنٍّ مبكرة في حادثِ تحطّمِ طائرة.

17ـ أنظر الهامش 5، الفصل 1.

18ـ ميخال زارنسكي، تولّى هندسة الصوت في عدّةِ أفلامٍ لكيسلوفسكي.

19ـ مالغوشا يافورسكا. إحدى أهمّ مهندسي الصوت في بولندا.

20ـ جاسيك باتريسكي (تولّد 1948). مُدير تصوير أفلام وثائقيّة وروائيّة على حدٍّ سواء. قد عمِلَ على عدد كبير من الأفلام مَعَ كيسلوفسكي، من بينها «مهووس الكاميرا»، «الهدوء»، «صُدفة عمياء»، وكذلك عدد من الأفلام الوثائقيّة.

21ـ كريستوف فيجبيسكي «جوب» (أيّ «المنقار» في البولنديّة). مُساعد مُخرج أوّل في عدد هائل من أفلام كيسلوفسكي ـ في كلٍّ من الأفلام الوثائقية والروائيّةِ على حدٍّ سواء.

22ـ من أوخوتا، ضاحية غربية من وارسو، إلى وسَط البلدة، سرودميتشيا.

23ـ «إيفونيا» و«إيفكا» هما صيغتان مُصغّرَتان لـ«إيفا» (*Ewa*)، الإسم البولنديّ لـ«حوّاء».

24ـ أنظر الهامش 2، الفصل 2.

25ـ السنوات التي قادَت إلى «حركة تَضامن» كانَت سنواتٍ أكثرَ تحرّراً بالنسبة إلى الفنون. بعد إضراباتِ آب 1980، وتَشكيل حركة تَضامن، سلّموا بطاقات عضوياتِهم الحزبيّة وإنتقدوا الحزب صراحةً. مُباحثات الطاولة المُستديرة ضمّنَتْ كذلك بنداً يَمنحُ النقابات العمّالية الحرّة والكنيسةَ الكاثوليكيّة حُريةَ الدخول إلى وسائل الإعلام.

26ـ «التحدّيات»: هو موسم سينمائي سنويّ، يتمّ فيه عرَض أفضَل الأفلام البولنديّة والأجنبيّة في صالاتِ سينما مُختارة، قبيلَ إطلاقِها. العروض مَعروضة لعامّة الناس لكنّ التذاكر يَجب شراءَهُا سلفاً ومن العسير الحصول عليها لوجودِ عدد محدود من العروض.

27ـ «لون ـ أورفو» كانَ شريطَ فيلمٍ من صناعة ألمانيا الشرقيّة مَعروف بجودتِهِ اللونية الرديئة. كانَ شريط «أورفو» يضخّم الألوان، فمثلاً، كانَت الدرجات اللونية للبشرة اللحمية ستَظهر حمراء.

1 ـ أبان الحقبة الشيوعيّة، عُيِّنَ نائب وزير ن وزارة الفنون والثقافة خصّيصاً ليكون مسؤولاً عن صناعة السينما. وبذا إستطاعَت الدولة من التدخلِ في كلِّ مرحلةٍ من مراحلِ إنتاج الفيلم ووضَعَت قوانين تتعلّق بمَن يُعتَبر مؤّهلاً أو جديراً بعملِ فيلمٍ روائيّ أوّل، وما شابه. تفاصيل إنتاج يوميّة مثل طول فترات التصوير، إعداد طاقم عمل، وما إلى آخر ذلك، كانَ يتمّ الإشراف عليها من قبلِ دور الإنتاج.

2 ـ سلافيك جاك. مُدير تصوير وإضاءة في العديد من الأفلام الروائيّة لكيسلوفسكي، ومن بينها «النُدبة»، «فيلم قصير عن القَتل»، «الحياة المُزدوجة لفيرونيكا»، «أزرق».

3 ـ إيريك إيردنسكي. كاتب سيناريو. مؤلّف مسرحيات إذاعيّة عديدة.

4 ـ هانّا كرالّ. صحفية بارزة.

5 ـ ستانيسلاف روزافيتش (تولّد 1924). شقيق الشاعر تاديوس روزافيتش. مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. المدير الفني لدار تور للإنتاج منذ السبعينيات. تتضمّن أفلامه: «ويستربلات» (1967)، «لقد سقَطتْ الأوراق» (1975)، «الوشق» (1981).

6 ـ جوليان ماهولسكي (تولّد 1955). مُمثّل غير مُدرّب وإبن النجم جان ماهولسكي. مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. تَتضمّن أفلامَه: «فابانك» (يُشار إليه بالـ«اللدغة» بالبولنديّة) (1981)، «مهمّة جنسيّة» (1983).

7 ـ فويتك ماريِّفسكي (تولّد 1944). مُخرجُ أفلامٍ روائيّة. تتَضمّن أفلامَه: «كوابيس» (1978)، «رعشات» (1981).

8 ـ فيليكس فولك (تولّد 1941). مُخرجُ أفلام روائيّة. تَتَضمّن أفلامَه: «الزعيم» (1977)، «كان هناك جاز» (1981).

9 ـ بمقتضى السلطة الشيوعيّة، فإنّ صناعة السينما كانت تُموّل من قبل الدولة. كانَ يُخصّص مبلغاً من المال إلى كلّ دار إنتاج من قبل الدولة. كانَت دار الإنتاج، بدورها تُقرّر الميزانيّة الإفتتاحيّة لكلّ فيلمٍ في عميلة الإنتاج.

10 ـ لكونِ أنّ بولندا بَلدٌ كاثوليكيّ في غالبيّته، فإنّ الكنيسة تُمثّل سُلطة قويّة للغاية. أبانَ السنوات الشيوعيّة، لجأ أناسٌ من مشاربٍ مُختلفةٍ إلى الكنيسة كترياقٍ ضدّ الشيوعيّة، مُطابقين بين الكنيسةِ وبين كفاحهم من أجل الحرّية. الدين كان ـ ولا يزال إلى حدٍّ بعيد ـ جزءاً من حياة الناس، بحيث أنّه أثّرَ في جميع مناحي الحياة، بما فيها السينما.

11 ـ أنظر هامش 2، الفصل 2.

12 ـ «الزعيم» (1979)، من إخراج فيليكس فولك.

13 ـ أحياناً، عندما يكون هناك عرض أو موسم خاص للأفلام، تقومُ المنظمات المحلّية والأندية السينمائيّة بدعوة المُخرجين و/أو المؤلّفين ليُشاركوا، بعد عرضِ الفيلم، في مناقشةٍ مَعَ الجُمهور.

14 ـ كريستوف بيسيفيتش (تولّد 1945). شاركَ في تأليف سيناريوهات «لانهاية» و«الوصايا العشر» و«ثلاثة ألوان» مَعَ كيسلوفسكي. تَخرّجَ من كلّيةِ القانون في جامعة وارسو عام 1970. لتخصّصه، بدايةً، في القانون الجنائي، فقد أصبحَ أكثر إنخراطاً في العمل في قضايا سياسيّة بَعدَ إعلان الأحكام العرفيّة عام 1981. كانَ أحد نوّاب

الإدعاء العام خلالَ مُحتكمةِ ثلاثة من عناصر شرطة الأمن المُتّهمين بمقتل البابا جيرزي بوبوليشكو عام 1985.

15 ـ كانَ الـ«يو بي» (*UB*) (مكتب الأمن) يمُثّل جهاز المُخابرات البولنديّ، وهو المُقابل لـ«أن كي جي بي» روسيا السوفياتية.

16 ـ كانَ الـ«أس بي» (*SB*) (قوى الأمن) وهو يُمثّل قوى الأمن السرّية البولنديّة، وهو المُقابل البولنديّ لـ«كي جي بي» روسيا السوفياتية.

17 ـ في القسم الثقافي للّجنة المركزيّة للحزب الشيوعي.

18 ـ أنظر المقُدمة وهامش 9، الفصل 3.

19 ـ تاديوس كونفيسكي (تولّد 1926). روائيّ ـ نشرَ لأوّل مرّة في الخمسينات ـ ومُخرج سينمائي. كانَ بالدقّة مُخرج لدار كادر للإنتاج. تَتضمّن أفلامَه: «اليوم الأخير من الصيف» (1958)، «الشَقلبة» (1965)، «عيد كلّ الأرواح» (1961). لكنْ لرواياتهِ تحديداً فهو ذائعُ الصيت. تَتضمّن رواياته: «العُقدة البولنديّة» (1977)، «نهاية صُغرى للعَالم» (1979).

20 ـ أندريه شتيبورسكي (تولّد 1924). روائيّ وصحفيّ. تتضمّن رواياته: «قُـدّاس لمدينةِ آراس» (1971). «وإجتازوا عمواس» (1974)، «ثلاثة في خطٍّ مُستقيم» (1981).

21 ـ جيرزي أندريزيفيسكي. روائيّ. تتضمّن أعمالَه «رماد وماس»، والتي نُقّحَتْ بما يتلائَم والعَرض السينمائي، وأخرِجَت على يد أندريه وايدا.

22 ـ كانَ الجنرال فويتش ياروزلسكي قائداً للجيش البولنديّ خلالَ

الفترة التي شهدتَ صعود حركة تضامن في عام 1980. بَعدَ ثلاث سنوات من إنتصار المُعارضة في عام 1989، حوكِمَ ياروزلسكي أمام المحكمة الدستوريّة ووقَعتْ عَليه كامِل المسؤولية عن الحكم العسكريّ.

23 ـ «كي أو آر» لجنة الدفاع عَن العمّال، شُكّلَتْ في أيلول من عام 1976 لتُقدّم للعمال الدعم الماليّ والقانوني. إتّسعَ نطاق اللجنةِ لاحقاً لتُعالِجَ كافّةِ القضايا المرتبطة بإنتهاكاتِ حقوق الإنسان.

24 ـ «كي بي أن» إتّحاد بولندا المُستقلّة، كانَ واحداً من أكثر الفصائلِ تطرّفاً لحركة المُعارضة خلالَ السبعينات والثمانينات.

25 ـ تشيسلاف كيشتاك، وزير الداخليّة خلالَ الحكم العسكريّ، وكانَ اليد اليمُنى للجنرال ياروزلسكي.

26 ـ كليمنس شانيافيسكي. بروفيسور بارز في الفلسفة.

27 ـ «رجل من رُخام» (1977)، من إخراج أندريه وايدا.

28 ـ «رجل من حديد» (1981) من إخراج أندريه وايدا.

29 ـ «عـمّـال 80»، من إخـراج أنـدريـه خوداكوفسكي وأندريه زايتشكوفسكي، يُسجّل أحداث آب 1980، في حوض غدانسك لبناء السفن.

30 ـ أنظر هامش 4، الفصل 2.

31 ـ مارسيل لوزنسكي (تولّد 1940). مُخرج أفلام وثائقيّة. تَتَضمّن أفلامَه: «إختبار المايكرفون»، «غابة كاتين» (1990)، «سبعُ يهوديين من صفّي المدرسي» (1992)، «89 ميللميتراً من أوربا» (1993).

32 ـ لقَد إنحَدرَ من عائلة يهوديّة.

33 ـ كانَ آدم ميشنيك، وهو من أصلٍ يهوديّ، ناشطاً مُنشقّاً عام 1968 وخلالَ عَقديّ السبعينات والثمانينات. لَقد سُجِنَ عدداً كبيراً من المرّات. وجَه مُهمّ للمعارضة أبانَ الحُقبةِ الشيوعيّة، وعضو مؤسّس للجنة الدفاع عن العمّال «كي أو آر»، هو الآن رئيس تَحرير صحيفة غازيتا فيبورتا، أحد أكثر الصُحفِ اليومية مبيعاً في بولندا.

34 ـ نورمان ديفيز، «مَلعب الله»: تاريخ بولندا (من جزئين)، OUP، 1981.

35 ـ عندَ تمرير قانونٍ ما من قبلِ البرلمان البولنديّ (السيم)، فإنّه يُمرّر أولاً إلى مجلس الشيوخ، حيثُ يُمكنُ التصويت عليه. مجلس الشيوخ ذاته لا يَمتلك سُلطات واسعة تُخوّله من تَمرير قانونٍ ما. أبان الحُقبة الشيوعيّة لَم يُعد هناك من وجودٍ لمجلس الشيوخ، لكنْ أُعيد إنشاءَه مَعَ إنهيار الشيوعيّة.

36 ـ آندريه مليتشكو، رسّام كاريكاتير ساخر.

37 ـ لّدى كلّ دار إنتاج مُدير أدبيّ مسؤول عَن تفويض السيناريوهات وإختيارها.

38 ـ أنظر هامش 4، الفصل 2.

الفصل الرابع

1 ـ ياسيك كاتشمارسكي غنّى أغانٍ للمعارضة في فترةِ حركة تَضامن والأحكام العرفيّة.

2 ـ جوزيف سيرانكيفيتش، ناجٍ من مُعسكر إعتقال أوشفيتز، كانَ رئيسَ وزارء بولندا 1945 ـ 1956.

الفصل الخامس

1 ـ «بيسو»: «كريستوف بيسيفيتش.

2 ـ «الأحد الأخير» (بيترسبارسكي ـ سكارسكي، شلكتر): أغنيّة بولنديّة من سنوات الثلاثينات.

فيلموغرافيا

1966 الترام (The Tram)

فيلم روائي قصير

الوقت ليلاً. يركضُ صبيّ ويقفزُ فوقَ الترام. هنالكَ عددٌ قليلٌ جدّاً من المُسافرين: عاملٌ في طريقِهِ إلى العمَل، فتاةٌ جميلة. يُحاولُ الفتى، بإنجذابِهِ إلى الفتاة، إضحاكها، ثمّ يُراقبها وهي تغفو. يَنزل في محطّتِهِ، لكنّه يُعيدُ النظر، وكما في لقطة البداية، فإنّه يركض خلفَ نفس التُرامِ الذي تنام فيهِ الفتاة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جيسلاف كازماريك

شركة الإنتاج: كلية لودج للسينما

تمثيل: جيرزي براسزكا، ماريا يانيك

33 ملم أبيض وأسود

5 دقائق و45 ثانيّة

المكتب (*The Office*)

فيلم وثائقي

العدّاد الخاص بمكتب تأمين عائدٍ للدولة، يتشكّل طابورٌ أمام شبّاك العداد ويكرّر الموظّفون السؤال: «ما الذي عملته في حياتك؟». عملٌ هجائيّ يتحدّث عن مناعةِ البيروقراطيّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: لاخوسلاف تشايسوفسكي

شركة الإنتاج: كلّية لودج للسينما

35 ملم أبيض وأسود

6 دقائق

1967 حفلة طلبات (*Concert of Requests*)

فيلم روائيّ

يتوقّف باص لشباب مُشاكس عند بُحيرة. يومونَ بشرب الخمر، يلعبونَ كرة القدم، إنّه بشكلٍ عام يقتلونَ الوقت. يقوم أحد الشبّان بالجري خلفَ الكرة ويرى زوجينِ وسطَ الحشائش. يُحدّق بإمعان، مفتوناً بالفتاة، لكنّ سائق الباص يضغط على بوقِ السيّارة؛ فقد حانَ وقت العودة. يُغادرُ الباص. يَحزم الزوجان حقائبهما ويجتازانِ الباص بدراجتِهما الناريّة. تُسقِطُ الفتاة، وهي جالسة في الجزء الخلفيّ من الدراجة، حقيبة ظهرها.

يتوقّف سائق الباص، ويلتقطها. يعودُ الزوجان أدراجَهما من أجلِ الحقيبة. ولَنْ يُسلّمَ السائق إليهما الحقيبة حتّى تَنتَقل الفتاة بالباص برفقةِ الشباب المخمور. هي على إستعداد لفعل ذلك لكنّ السلام يحلّ من جديد بعودةِ الفتاة إلى رفيقها. الشاب معَ الكرة يُراقب بحزن الزوجينِ وهما يبتعدان.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: لاخوسلاف تشايسوفسكي

مونتاج: جانيا غروسكا

شركة الإنتاج: كلية لودج للسينما

35 ملم أبيض وأسود

17 دقيقة

1968 الصورة (*The Photograph*)

فيلم وثائقي

صورة فوتوغرافيّة قديمة لصبيّينِ صغيرين، يرتديانِ قُبّعتينِ عسكريّتين ويُمسكانِ بُندقيتين. تَمضي الكاميرا في رحلةِ بَحثٍ عن هذينِ الصبيينِ، وهما رجلانِ بالغانِ الآن، وتُسجِّلُ إنفعالَهما عند مُواجهَتِهما بالصورة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: مارك يوزفياك

مونتاج: نيوشيا تشوكا

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

16 ملم أبيض وأسود

32 دقيقة

1969 من مدينة وودج *(From the City of Lodz)*

فيلم وثائقي

«بورتريه لمدينةٍ يَعمَلُ فيها بعض الناس، وفيها يهيمُ آخرونَ بحثاً عَن شيءٍ لا يعلمَهُ سوى الله... مدينةٍ مليئةٍ بغرابةِ الأطوار، مليئةٍ بشّتى أشكالِ النُصُبِ التافهة والتناقضات المتباينة... مليئةٍ بالخرائب، بالأكواخ، بالخبايا» (كريستوف كيسلوفسكي).

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: يانوش كريغسمانسكي، بيتور كوياتكوفسكي، ستانيسلاف نيدبالاسكي.

مونتاج: إليزبيتا كوركوفسكا، ليديا زون

هندسة الصوت: كريستينا بوخورسكا

مدراء الإنتاج: ستانيسلاف أبراموفيتش، أندريه سيلفيك

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أبيض وأسود

17 دقيقة 21 ثانية

1970 كُنتُ جُندياً (*I Was a Solider*)

فيلمٌ وثائقيٌ «يتحدّثُ عن رجالٍ كانوا جنوداً فيما سبَقَ وقد فقدوا بَصرَهم في الحَربِ العالمية الثانيّة... لا يفعلُ الجنودُ شيئاً سوى الجلوسِ هناك، أمام الكاميرا، طوالَ مدّة الفيلم، والتحدّث» (كريستوف كيسلوفسكي).

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، ريتشارد زغورسكي

تصوير: ستانيسلاف نيدبالاسكي

شركة الإنتاج: تشولوفكا

35 ملم أبيض وأسود

16 دقيقة

المَصنع (*Factory*)

فيلم وثائقيّ

يوم عمل في مَصنع أورزس لصناعةِ الجرارات. لقاطات العمّال تتناوب مَع لقاطات لإجتماع مجلس الإدارة. المصنع غير قادر على تحقيق حصّته النسبية من الإنتاج، وذلك لوجودِ نقصٍ في المُعدّات والقطع وما إلى غير ذلك. تُصدّر كُتب، تُطلَبُ تراخيص، يُعقدُ عددٌ كبير من الإجتماعات، لكنْ ما من مفرٍّ، على ما يبدو، من الشبكةِ الفاسدة لسوءِ التفاهمات والبيروقراطيّةِ ـ لا تَدري اليدُ اليُسرى ما تُقدّمُ اليمُنى. وكما

يقولُ أحدُ أعضاء المجلس: «إنّ البيروقراطيّة في هذهِ البلاد تُشكّلُ عائقاً أمام التوصلِ إلى أيّ حلّ». ومَعَ ذلك، فإنّه ما يزالُ على العمّال أنْ يُحقّقوا حصّتهم.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: ستانيسلاف نيدبالاسكي، جاسيك توريك

مونتاج: ماريا ليشزنيسكا

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

مدير الإنتاج: هالينا كافيسكا

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أبيض وأسود

17 دقيقة 14 ثانية

1971 قبل سباق الرالي (*Before the Rally*)

فيلم وثائقي

عشرة أيام من الإستعدادات لسباق مونتي كارلو لرالي السيارات. يشتبك السائقان البولنديان في معركةٍ مَعَ العيوب الفنيّة لسيارة الفيات 125 البولنديّة الصُنع. لَم يُكملا السباق. إنّها قصّة رمزيّة عَن مَشاكل البلاد الإقتصاديّة والصناعيّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: بيتور كوياتكوفسكي، جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

مدير الإنتاج: فلادمير كوفالسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أبيض وأسود

15 دقيقة 9 ثانية

1972 إمتناع (*Refrain*)

فيلمٌ وثائقيّ تَدور أحداثَهُ حولَ البيروقراطية المُقحَمة في الجنائز. الحُزن والإنفعالات يُحالانِ إلى مُجرّدِ أعدادٍ وكومةٍ من الأعمال الكتابيّة. ثمّ يُولَدُ الأطفال. وهكذا يستمرّ الحال مراراً وتكراراً.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ماريلا تشولنيك

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا، ميشيل جارنسكي

مدير الإنتاج: فلادمير كوفالسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أبيض وأسود

10 دقيقة 19 ثانية

بين روكلو وزيلونا غورا

(*Between Wroclaw and Zielona Góra*)

فيلم مُنتدَب عَن مَنجم لوبين للنُحاس.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: آندريه بودانوفيتش

مدير الإنتاج: جيرزي هيرمان

شركة الإنتاج: دبليو أف دي، بتكليف من **منجم لوبين للنُحاس**.

35 ملم ملوّن

10 دقيقة 35 ثانية

قواعد السلامة والصحة في منجمٍ للنُحاس

(*The Principles of Safety and Hygiene in a Copper Mine*)

فيلمٌ مُنتدَب عَن شروط السلامة والصحة في مَنجَم لوبين للنُحاس.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: آندريه بودانوفيتش

مدير الإنتاج: جيرزي هيرمان

شركة الإنتاج: دبليو أف دي، بتكليف من **منجم لوبين للنُحاس**.

شركة الإنتاج: دبليو أف دي، بتكليف من **منجم لوبين للنُحاس**.

35 ملم ملوّن

20 دقيقة 52 ثانية

عُمّال 71: لا شيء عنّا بدوننا

(*Workers' 71: nothing about us without us*)

فيلم وثائقيّ

بتصويرهِ بعدَ إضرابات كانون الأول عام 1970 وعقبَ سقوط غوملكا، «فقد كانَ المقصود من وراء الفيلم وصف لحالةِ العمّال المزاجيّة عام 1971. لَقَد حاولنا رسم صورة واسعة تُظهِر بأنّ الطبقة التي يُقال عَنها، نَظريّاً على الأقلّ، بأنّها الطبقة الحاكمة، لَديها وجهات نظرٍ مُختلفة نوعاً ما عَن تلك التي كانَتْ تُطبَع على الصفحات الأولى لصحيفة **تريبونا لدو**» (كريستوف كيسلوفسكي). أعيدَ تَحرير الفيلم من قِبلَ التلفزيون البونديّ لاحقاً وتمّ عَرضَه، دون قائمة بأسماء الكادر، تَحتَ عنوان «أسياد».

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي، توماس زيغالدو، فويتش فيشنفيسكي، باول كينجيرسكي، تاديوس فالندوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك، ستانيسلاف مروشك، جاسيك بَتريسكي

هندسة الصوت: جاسيك شمانسكي، ألينا هويناسكا

مونتاج: ليديا زون، ماريلا تشولنيك، جوانا دوروزينيسكا، دانيّلا تشيبلينيسكا

مدراء الإنتاج: ميروسلاف بودولسكي، فويتش شتينزنه، توماس غوّنبيفسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي.

16 ملم أسود وأبيض

46 دقيقة 39 ثانية

1973 بنّاء (*Bricklayer*)

فيلم وثائقيّ عن بَنّاءٍ كانَ يتمّ، خلال الحُقبة الستالينيّة، تشجيعَه من قبلِ الحزب على أنْ يُصبِحَ عاملاً نموذجيّاً وأنْ يقومَ بخدمةِ القضيّةِ الشيوعيّة. عضوٌ عامل، كانَ يُؤازَر، ويقول «أصبحتُ موظفاً صغيراً مُتغطرساً بدلاً من أكونَ عضواً عاملاً... كنتُ أمارسُ عملاً مكتبيّاً وكانَ عليّ، لاهثَ الأنفاسِ، أنْ أتيحَ لهواءٍ نقيٍّ بالدخولِ عبرَ النافذةِ... وبعدها حلّ عام 1956، وإنهارَ كلّ شيءٍ على حينِ غرّة. كانَ أمراً باعثاً على الألم بعضَ الشيء. كانَ التساؤل: ما الآن؟ وفي عام 1956 إلتمستُ منهم إعفائي وإعادتي لعملي السابق في خطّ الإنتاج. عُدتُ من حيث أتيت». تَتبعُ الكاميرا البنّاءَ ـ الرجلُ الذي أُسْتُنْزِفَتْ حياتَه من قبل القوى الآيديولوجيّة المفروضة عليه ـ خلالَ موكبِ إستعراضٍ في عيد العمّال، ويتَخلّل هذا مشاهدَ من حياتِهِ اليوميّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

مدير الإنتاج: توماس غوّنبيفسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي.

35 ملم ملوّن

17 دقيقة 39 ثانية

نفق المشاة (*Pedestrian Subway*)

دراما تلفزيونيّة

إمرأةٌ تركت عملها التدريسي في بلدةٍ صغيرة حيث كانت تَقطن، وتَعمَل مصممة ديكورات المحال في نفقٍ للمشاة في وارسو. يأتي زَوجُها باحثاً عَنها على أمَل أنْ تَعودَ إليه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: إرينوش آيردينسكي، كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: سلافومير إجاك

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: تيريزا بوديتيش ـ كشاشانوفسكا، أندريه سيفيرين، آنا ياراجونا، زيغمونت ماسيجفيسكي، جان أورشو ـ أوكاشافيتش، يانوش سكالسكي.

35 ملم أسود وأبيض

30 دقيقة

1974 أشعة أكس (*Ray . X*)

فيلم وثائقيّ

مرضى يُعانون من السلّ يتحدّثونَ عن مخاوفهم وأمانيهم بالعودة إلى حياتهم الطبيعيّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

مدير الإنتاج: جيرزي توماشيفيتش

35 ملم ملون

12 دقيقة 63 ثانية

الحبّ الأول (*First Love*)

فيلم وثائقي تلفزيوني

الكاميرا تُرافق ثنائيّ شاب غير متزوّج خلال فترة حمل الفتاة، مروراً بزفافِهما، وأثناء ولادة الطفل.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا، ميشال زارنسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

16 ملم ملون

30 دقيقة

1975 سيرة ذاتيّة (*Curriculum vitae*)

فيلم وثائقي درامي

لجنة توجيه رقابي حزبية تستجوب بدقة عضواً حزبياً مُهدداً بالطرد من الحزب. السيرة الذاتية للمُتهَم هي سيرة خيالية ـ على الرغم من إنّ الرجل الذي يَلعَب الدور كانَ قد واجَه شيئاً مُشابهاً في حياته ـ بينما لجنة التوجيه الحزبي حقيقيّة. مَعَ سير الإجتماع، تبدأ لجنة التوجيه بالإعتقاد بصحة القضية وتمنح المُتهَم معاملة مهنيّة تعسفية.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: يانوش فاستن، كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي، تاديوس روسنك

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: سباس كريستوف

مُدير الإنتاج: مارك شوبنسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

45 دقيقة 10 ثانية

دائرة الموظفين (*Personnel*)

دراما تلفزيونية

روميك، شاب حسّاس وصادق، مفتون بسحر الفن، يقوم بالمجيء إلى الأوبرا ليعمل كخياط. تدريجيّاً، وبإصطدامِهِ بالواقع الكامن خلف مَسرح الأحداث ـ المُشاحنات، الغيرات التافهة، نزعة الإنتقام، والفساد ـ فإنّ وهمَه يتلاشى. ينتهي الفيلم بروميك جالساً أمام صفحةِ ورقةٍ بيضاء، على وشكِ أنْ يشجُبَ عليها رسمياً صديقَه، زميلاً خيّاطاً أقيلَ بمكرِ أحد المُؤدّين.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ليديا زون

المُدير الفنّي: تاديوس كوزارفيكس

تصميم الأزياء: إيزابيلا كوناجفيسكا

المنتج: زبيغنيف ستانيك

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولندي ودار تور للإنتاج

تمثيل: يوليوس ماخولسكي (روميك)، إيرانا لورينتوفيتش، فوتشيميش بورونسكي، ميشال تاركوفسكي، توماس لينغرين، أندريه شيدليسكي، توماس زيغالدو، يانوش سكالسكي.

16 ملم ملون

72 دقيقة

1976 المستشفى (*Hospital*)

فيلم وثائقي

الكاميرا تُرافق جراحيّ عظام بمناوبة 32 ساعة. تتفكك الأدوات في أيديهم، يواصل التيار الكهربائي إنقطاعاته، ثمة نقص في أبسط المواد اللازمة، إلّا إنّ الأطباء يواظبون على عملهم ساعةً بعَد ساعة، وبمرح.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

مدير الإنتاج: ريتشارد فيجاشنيسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

21 دقيقة 4 ثانية

أردواز (*Slate*)

مجموعة لقطات من فيلم «النُدبة» لَم تُستخدم في المونتاج النهائيّ للفيلم الروائي.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: سلافومير إجاك

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

35 ملم ملون

6 دقيقة

النُدبة (*The Scar*)

فيلم روائي

1970. بعدَ مُناقشاتٍ ومفاوضاتٍ مضلّلة، يتم حسم قرار يخصّ المكان الذي سيُبنى فيه مصنعاً كيمياويّاً جديداً ويُعيّن بدنارز، وهو رجلٌ حزبيّ مُخلص، مسؤولاً على البناء. إعتادَ على العيش في البلدةِ الصغيرة التي سيُبنى فيها المَصنع، وإعتادتْ إمرأتَه على العَمل كناشطة حزبيّة هناك، ولَديه ذكرياتٌ أليمةٌ عنها (عن البلدة). لكنّهُ تصدّى للمُهمّةِ إنطلاقاً من

إيمانِهِ بأنّه سوفَ يبني مكاناً يَعيشُ فيهِ الناس ويعملون بسعادة. إنّ نواياه ومُعتقداتِه الراسخة، معَ ذلك، تَصطدم بنوايا ومُعتقدات سكّان المدينة، والذينَ تهمّهم بالدرجة الأولى حاجاتهم العاجلة. مُصاباً بالخذلان، يتخلّى بدنارز عن مَنصبه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، مُعتمداً على قصّة للكاتب روموالد كاراش.

حوار: روموالد كاراش، كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: سلافومير إجاك

مونتاج: كريستينا غورنيكا

المدير الفني: أندريه بويّسكي

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

موسيقى: ستانيسلاف رضوان

المنتج: زبيغنيف ستانيك

مدير الإنتاج: ريتشارد فيجاشنيسكي

شركة الإنتاج: تور

تمثيل: فرانسيسك بيتشكا (بدنارز)، ماريوش دموخوفسكي، جيرزي ستور، جان سكوفنيسكي، ستانيسلاف إيغر، ستانيسلاف ميخالسكي، ميشال تاركوفسكي، هالينا فنيارسكا، جوانا أورتشخوفسكا، أنيسكا هولاند، مالغوجاتا ليشنيفيسكا، آسيا لاماتوغينا.

35 ملم ملوّن

104 دقيقة

الهدوء (*The Calm*)

دراما تلفزيونيّة

أنتيك غرالاك قد تمّ إطلاق سراحَه توّاً من السجن. يترك سقط رأسَه في كراكوف ويشرع بالعمل في موقع بناء في سيليسيا. كلّ ما يطلبَه هي الأشياء البسيطة في الحياة: عمَل، مكانٌ نظيف ينامُ فيه، شيءٌ يأكله، زوجة تلفاز، وسكينة. كونَه حريصٌ على تجنّب النزاعات وسعيدٌ بكونِه حيٌّ وطليق، فإنّه حميمٌ مَعَ زملائِهِ ومخلصٌ ومُمتنٌّ لصاحب عمَله. يجدُ فتاةً، ويتزوّج، لكنّ خلافات العمّل تُثبتُ حَتميتَها. تختفي مواد بناء ومُدير غرالاك متورطٌ في السرقة. بإعتقادِه أن قد وجَد شريكاً مُحتملاً في الجريمة، يَقتَرح المُدير جرّه إلى صفقات سرّية. يندلع إضرابٌ بين البنّائين. مُمَزّقاً بين الجانبين ـ بين مُديره وبين زملائه ـ ومُتعطّشاً إلى السكينة، يُشمّر غرالاك عَن ساعديه للعمل. يَرى البنّاؤونَ بأنّه قد خانَهم ويقومونَ بضربِهِ إذ يُدمدِم: «هدوء... هدوء».

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، مُعتمداً على قصّة للكاتب ليتش بورسكي.

حوار: كريستوف كيسلوفسكي، جيرزي ستور

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ماريلا شيمانيسكا

المدير الفني: رافال ولتنبيرغر

هندسة الصوت: فيسلاف يورغالا

موسيقى: بيوتر فيغيل

المنتج: زبيغنيف رومانتوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: جيرزي ستور (أنتيك غرالاك)، إيزابيلا أولتشيفسكا، جيرزي تريلّا، ميشال شولكيفيتش، دانوتا روكشا، جيرزي فيدوروفيتش، ألجبيتا كاراكوشكا.

16 ملم ملوّن

44 دقيقة

1977 من وجهة نظر حمّالٍ ليليّ

(*From Night Porter's Point of View*)

فيلم وثائقي

رسم لشخصية حمّال معمليّ، مُتعَصّب للإنضباط الدقيق، والذي يمدّ نفوذَ سُلطتِهُ حتّى إلى حياتَه الشخصيّة إذ إنّه يُحاول السيطرة على جميع الأفراد والأشياء إنطلاقاً من إعتقادِهِ «بأنّ القوانين أهمّ من الناس... هذا يعني أنّه حينما لا يُطيعُ رجلُ ما القوانين»، كما يقول، «فيُمكنُكَ أن تَقولَ عَنه بأنّه هالك... على الأطفال أنْ يُطيعوا الأنظمة أيضاً والبالغونَ الذي

يعيشونَ على هذهِ الأرض، والذينَ من أجلِهم قد أُبدِعَ هذا العالمُ الجميل. أعتقدُ بأنّ عليكَ أنْ تختار عقوبة الموت... أشنقه (المُجرم) لا غير. عَلناً. عشرات، مئاتُ الناس سيُشاهدونَ ذلك».

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: فيسلافا ديمبنسكي، ميشال زارنسكي

موسيقى: فويتش كيلار

مدير الإنتاج: فويتش كابتشينسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم ملوّن

16 دقيقة 52 ثانية

لا أدري (*I don't know*)

فيلم وثائقي

«إعترافُ رجلٍ كانَ مُديرَاً في مصنعٍ يقع في سيليسيا الصُغرى. كانَ عضواً في الحزبِ لكنّه كانَ معارضاً لمنظّمة المافيّة المؤلّفة من أعضاءٍ حزبيين والتي كانَتْ ناشطةً في ذلك المَصنَع أو تلكَ المنطقة. أولئكَ الأشخاص كانوا يقومون بالسرقةِ ويخصمونَ المبالغ من حساب المَصنَع. لَم يكنْ يُدرِك بأنّ أناساً من مستوىً رفيع كانوا مُتورّطين في القضيّة. ولقد

أجهزوا عَليه». (كريستوف كيسلوفيسكي). «ألم أكن مُحقاً؟ لا أدري!» يَختم الرجلُ حَديثَه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

مدير الإنتاج: ريتشارد فيجاشنيسكي، فويتش كابتشينسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

46 دقيقة 27 ثانية

1978 سبعُ نساء من أعمارٍ مُختلفة

(*Seven Women of Different Ages*)

فيلم وثائقي

حلقاتٌ فيها يُظهِرُ كلّ يوم من أيام الأسبوع راقصةَ باليه لرقصٍ كلاسيكيّ أثناء العمَل أو البروفةً؛ لكنّ أعمار الراقصات تتباين من أصغر طفلةٍ تتلمّس خطواتِها الأولى في الباليه إلى الراقصةِ الأكبر عمراً والتي هي الآن مُعلّمةَ باليه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ألينا شيمنسكا، ليديا زون

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

16 دقيقة

1979 مهووس الكاميرا (*Camera Buff*)

فيلم روائي

يشتري فيليب موش لنفسه كاميرا 8 ملم ليُسجّل السنوات الأولى لطفلِه الوليد. يُصبحُ مفتوناً بقنيّتِه الجديدة وتستحيلُ إهتماماته إلى تصوير مواضيع أخرى لا تَتَعلّق بعائلتِه. في المَصنَع الذي يَعملُ فيه، يَغتنم مُدراءهُ الفرصةَ ويعيّنونَه مؤرّخاً رسميّاً لأخبارِهم. تَحصد أفلامَه جوائزاً في مسابقاتِ للهواة وكما تتنامى مواهبِه الإبداعيّة فكذلك تتنامى رغبتَه في تسجيلِ الواقع كواقعٍ وليسَ كما يُنقَلُ رسمياً في التقارير. في مَصنَعِه، يَصطَدم بالرقابة ونتيجةً لأفلامه يُطرَدُ مُديرَه المباشر: ترى الإدارة بأنّ تصويراً وثائقيّاً لعاملٍ عاجزٍ، سيكونُ بمثابةِ تشويهٍ لسُمعةِ مَصنَعهم، على الرغم من أنّ الشخص المعنيّ عاملٌ نموذجيّ. في غضون ذلك، تقوم إمرأته، مُستخفّةً بالوقت والإلتزام الذي يكرّسَهُ موش من أجل أفلامه، بهجره. يفتَح موش علب الأفلام ويُعرضها للضوء. يقوم بتوجيه الكاميرا نَحوهُ هو.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

حوار: كريستوف كيسلوفسكي، جيرزي ستور

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: هالينا نافورسكا

المدير الفني: رافال ولتنبيرغر

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

الموسيقى: كريستوف نيتل

المنتج: فيليسلافا بيوتروفسكا

شركة الإنتاج: تور

تمثيل: جيرزي ستور (فيليب موش)، مالغوجاتا زابكوفسكا (إيركا موش)، إيفا بوكاس (آنا فودارتشيك)، ستيفان تشيزفيسكي (مدير)، جيرزي نوفاك (أوسوخ)، تاديوس برادسكي (فيتيك)، مارك لايتفيكا (بيوتريك كرافتشيك)، بوغوسلاف سوبتشوك (محررة تلفزيونية)، كريستوف زانوسي (بدورِهِ).

35 ملم ملوّن

112 دقيقة

1980 المحطّة (*Station*)

فيلم وثائقي

محطّة وارسو المركزيّة للسكك الحديديّة. «أحَدُهم نائم، شخصٌ بإنتظارِ شخصٍ آخر. ربّما سيجيئونَ، وربّما لَن يجيؤا. تدورُ أحداثُ الفيلم عن أناسٍ مثلَ أولئك، أناسٍ يتشوّفونَ إلى شيءٍ ما». (كريستوف كيسلوفسكي). تقوم كاميرات «مراقبة» فيديويّة بمراقبةِ المحطّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: فيتولد ستوك

مونتاج: ليديا زون

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

مُدير الإنتاج: ليخ غرابنسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

13 دقيقة 23 ثانية

رؤوس تَتَحدّث [1] (*Talking Heads*)

فيلم وثائقي

---

(1) فضلتُ إستخدام «وجوه تتحدّث» بدلاً من «لقطات وجهيّة» (كما تترجمها المعاجم السينمائيّة عادةً) إذ وجدتُها أقرَب في التعبير عَن الإنفعال البشريّ (خصوصاً في فيلم كيسلوفسكي الوثائقي) منه في حالةِ الثانيّة، حيث يُعزى الأمر إلى فعل الكاميرا وحدها.

تسعةٌ وسبعونَ بولندياً، تَتراوح أعمارهم من سبعة إلى 100، يجيبون على أسئلةٍ ثلاث: أينَ ولِدتَ؟ من أنتْ (كهويّة)؟ ما هو أكثرَ شيءٍ تتمنّاه؟

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي، بيوتر كفياتكوفسكي

مونتاج: ألينا شيمنسكا

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

مدير الإنتاج: ليخ غرابنسكي

شركة الإنتاج: دبليو أف دي

35 ملم أسود وأبيض

15 دقيقة 32 ثانية

1981 صُدفة عمياء (*Blind Chance*)

فيلم روائي

يركض فيتيك خلف قطار. تعقبها ثلاث تنويعات تتعلّق بكيف يُمكنُ لما يبدو حادثاً تافهاً أنْ يؤثّر على بقية حياة فيتيك. واحد: يلحق بالقطار، ويلتقي بشيوعيٍّ مُخلص ويُصبحُ هو نفسَه ناشطاً حزبيّاً. إثنان: خلالَ ركضه وراء القطار يلتقي صُدفةً بحارس من حرّاس السكة الحديدية، يُعتَقَل، ثمّ يُقدّم للمحاكمة ويُرسَل للعمَل سُخرةً في موقفٍ للسيارات حيث يلتقي شخصاً من المعارضة. بدورهِ، يُصبحُ عضواً مُسلّحاً في المعارضة. ثلاثة: إنّه يتخلّف عن القطار فحَسب، يلتقي بفتاةٍ من أيام

دراستِه، يعود إلى دراستِه المتوقّفة، يتزوّج من الفتاة ويعيش حياة مُطمئنّة كطبيبٍ غير راغبٍ بالإنخراط في العمَل السياسيّ. يتمّ إرساله إلى خارج البلاد ضمن عمله. أثناء وجوده في الجوّ، فإنّ الطائرة التي هو على مَتنها تنفجر.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: كريستوف باكولسكي

مونتاج: إليزبيتا كوركوفسكا

المدير الفني: رافال ولتنبيرغر

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

الموسيقى: فويتش كيلار

المنتج: جاسيك شيلوغوفسكي

شركة الإنتاج: تور

تمثيل: **حلقة 1**: بوغوسلاف ليندا (فيتيك)، تاديوس لومنيسكي (فيرنر)، بوغوسلاف بافيليك (تشوشكا)، زبيغنيف زبازيفيتش (آدم)؛ **حلقة 2**: بوغوسلاف ليندا (فيتيك)، جاسيك بوركوفسكي (مارك)، آدم فيرينسي (الكاهن)، جاسيك ساث ـ أوكرينوفسكي (دانيال)، مارجينا تريبالا (فيركا)؛ **حلقة 3**: بوغوسلاف ليندا (فيتيك)، إيرينا بورسكا (الخالة)، مونيكا غوجديك (أولغا)، زبيغنيف هوبنر (مدير المدرسة).

35 ملم ملوّن

122 دقيقة

يوم عمل قصير (*Short Working Day*)

فيلم روائي

«إنّه فيلم نقديّ عن أمين سر للحزب في مدينةٍ كبيرةٍ جدّاً تَبعد 100 كيلومتراً عن وارسو. أعمال تمرّد وإضرابات إنطلَقَت في عام 1971 بسبب إرتفاع الأسعار. إنلَعَ إحتجاج ضخم إنتهى بإحراق الناس لمقرّات اللجان الحزبيّة المناطقيّة. في اللحظة الأخير تقريباً، فرّ أمين السرّ من المبنى. لَقَد حاول الصمود حتّى النهاية، لَكنْ حينَ بدأ الأثاث يغدو ساخناً، فإنّ الشرطة، وبمعونةٍ من المُخبرين، تمكّنوا بشكلٍ ما من إخراجه» (كريستوف كيسلوفسكي).

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: حنّا كرالّ، كريستوف كيسلوفسكي، بالإعتماد على تقريرٍ من تحرير حنّا كرالّ بعنوان «مشاهدة من نافذةٍ في الطابق الأوّل».

تصوير: كريستوف باكولسكي

مونتاج: إليزبيتا كوركوفسكا

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

الموسيقى: جان كانتي باولوسكيفيتش

المنتج: جاسيك شيلوغوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: فاسلاف أوليفيتش (أمين سرّ الحزب)

35 ملم ملوّن

79 دقيقة 22 ثانيّة

1984 لا نهاية (*No End*)

فيلم روائي

شبح محامٍ شاب يُراقب العَالم كما يبدو عليهِ بَعَد الحكم العرفيّ. ثلاث موتيفاتٍ تتداخَل. عاملٌ متهمٌ بكونِهِ ناشطٌ مَعَ المعارضة وهو مَن كانَ يُفتَرَض أنْ يقوم المحامي الشاب بالدفاعِ عَنه، والآن يتلقى الدفاع من قبَلِ زميلٍ متمرّسٍ أكبر سنّاً وهو مُذعنٌ إلى درجةٍ ما من التنازل. لا تُدركُ أرملة المحامي إلّا بعدَ موتِ زوجِها كَم كانَتْ تُحبّه وتسعى إلى التعايش مَعَ خواءِها. وثمّة عنصرٌ ميتافيزيقيّ، «وهو العلامات التي تَصدُرُ عَن الرجلِ الذي لَم يَعدْ موجوداً هناكَ بعَد الآن، بإتجاهِ كلّ ذلك الذي قَد تركَهُ خلفَه» (كريستوف كيسلوفسكي).

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

حوار: كريستوف كيسلوفسكي، جيرزي ستور

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: كريستينا راتكوفسكا

المدير الفني: آلان ستارسكي

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: تور

تمثيل: كراجينا شابولوفسكا (أورشولا شيرو)، ماريا باكولنيس (جوانا)، ألكساندر باردیني (لبرادور)، جيرزي راجيفيلوفيتش (أنتوني شيرو)، آرتور بارتشيش (داريوش)، ميشال بايور (محامي تَحت التدريب)، مارك كوندرات (توميك)، تاديوس برادسكي (منوّم مغناطيسي)، دانيال ويب (أميريكيّ)، كريستوف كشمينسكي، مارجينا تريبالا، آدم فيرينسي، جيرزي كاماس، جان تيساش.

35 ملم ملوّن

107 دقيقة

1988 سبعةُ أيامٍ في الأسبوع (*Seven Days a Week*)

فيلمٌ وثائقيّ

إحدى دورات الأفلام مصنوعة عَن المُدن من قبل مُخرجين متنوّعين. وارسو. من الإثنين إلى السبت. يوم الأحد يلتمّ شمل الجميع خلال وجبة العشاء؛ جميعهم أعضاءٌ ينتمون إلى عائلة واحدة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

تصوير: جاسيك بَتريسكي

مونتاج: دوروتا فاردوشكيفيتش

هندسة الصوت: ميشال زارنسكي

الموسيقى: فريدريك شوبن

مدير الإنتاج: جاسيك بَتريسكي

شركة الإنتاج: سيتي لايف، روتردام

35 ملم ملوّن

18 دقيقة

فيلم قصير عن القتل

(*A Short Film about Killing*)

فيلم روائي

شابٌ يَقتلُ بعشوائيّةٍ ووحشيّة سائقَ تاكسي. كانَ بيوتر قَد إجتازَ توّاً إمتحاناته في القانون وتمّ الترخيص لَه بممارسة مهنة المحاماة. سيقوم بالدفاع عَن جاسيك، القاتل الشاب. لا يوجدُ دليلٌ للدفاع وما من دافعٍ للقتل. يُقدّم جاسيك للمُحاكمة، ويوجَدُ مُذنباً ويُعدَم شنقاً. بيوتر، بعدَ قضيته الأولى، يُترك مَعَ شكّ مرير ـ هَل النظام القضائيّ، وبإسم الشعب، لَديهِ الحقّ في القتل بدمٍ بارد؟

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: سلافومير إجاك

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: تور ودائرة التلفزيون البولنديّ (بالنسبة للنُسخةِ التلفزيونيّة، **الوصايا العشر 5**).

تمثيل: ميروسلاف باكا (جاسيك)، كريستوف غلوبيتش (بيوتر)، جان تيساش (سائق التاكسي)، زبيغنيف زابازيفيتش (محقق الشرطة)، باربارا جيكن ـ فايدا (أمينة الصندوق)، ألكساندر بدنارز، جيرزي زاس، جيسلاف توبياش، آرتور بارتشيش، كريستينا ياندا، أولغيرد لوكاشافيتش.

35 ملم ملوّن

85 دقيقة

فيلم قصير عَن الحبّ (*A Short Film about Love*)

فيلم روائي

توميك، عامل شاب في دائرة البريد، مهووس بماغدا، المرأة الفاسقة التي تعيش في القلعة السكنيّة المقابلة. إنّه يتجسس عليها من خلال تلسكوب ويُعلن في النهاية حبّه. لقد أفهمتهُ الحقيقة الجوهرية للحياة

ـ ليسَ هناك من حبّ، ثمّة جنسٌ فقط. يحاول توميك، وهو محطّم الأعصاب، أنْ ينتَحر لكنّه لا ينجَح. عندما يعود من المستشفى، فإنّ ماغدا هي من تُمسي مهووسَة به.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: فيتولد آدمك

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: نيكودم فولك ـ لانيفيسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: تور

تمثيل: كراجينا شابولوفسكا (ماغدا)، أولاف لوباشينكو (توميك)، ستيفانيا إيفينسكا (العرّابة)، آرتور بارتشيش (رجل شاب)، ستانيسلاف غافلك (ساعي بريد)، بيوتر مهاليزا (رومان)، رافال إمبرو (رجلٌ مُلتحٍ)، جان بيخوتشينسكي (رجل أشقر)، مالغوجاتا روزنياتوفسكا، م. خويناسكا، ت. غرادوفسكي، ك. كوبرسكي، ج. ميخالفسكا، إ. جيكوفسكا.

35 ملم ملوّن

الوصايا العَشر (*The Decalogue*)

عشرة أفلام دراميّة تلفزيونيّة، يستند كلّ منها على وصيّةٍ من الوصايا العَشر.

الوصايا العشر 1

يُقحم كريستوف إبنَه الصغير، بافيل، إلى أسرار الحاسبة الشخصيّة، الآلةِ التي يؤمن بأنّها معصومةً من الخطأ. إنّه فصل الشتاء. بافيل متلهفٌ ليجرّب زوجه الجديد من الزلاّجات، ويسأل أبيه فيما إذا كانَ يستطيعُ الذهاب إلى البركةِ المحلّيةِ والتي قد تجمّدت توّاً. يستشيران الحاسوب؛ الجليد سيتحمّل وزن الفتى؛ إذن يستطيعُ الذهاب. لا يعود بافيل إلى المنزل. لقد حصَلَ ذوبانٌ غريبٌ لجليدِ البركة؛ كانَ الحاسوب على خطأ؛ غرقَ بافيل. يكرضُ كريستوف إلى الكنيسةِ بإحتجاجٍ ويأس، ويسقط أمام الهيكل. ينسابُ شمعُ شمعةٍ فوق وجه العذراء السوداء ويجفُّ فوق وجنتيها كدموع.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: فيسلاف زدورت

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: هينريك بارانوفسكا (كريستوف)، فويتش كلاتا (بافيل)، مايا كوموروفسكا (إيرينا)، آرتور بارتشيش (رجلٌ بجلد الغَنم)، ماريا غلادكوفسكا (فتاة)، إيفا كانيا (إيفا يجيرسكا)، ألكساندرا كيشلوفسكا (إمرأة)، أليكساندرا مايشوخ (أولّا)، ماغدا سورغا ـ ميكولايتشك (صحفيّ)، آنا سمال ـ رومانيسكا، ماتشي سلافنسكي، بيوتر فيجوكوفسكا، بوجينا فروبيل.

35 ملم ملوّن

53 دقيقة

الوصايا العشر 2

دوروتا تزور آندريه، زوجَها الذي يَحتَضر، في المُستشفى. إنّها حامل ـ ولربّما كانَتْ هذهِ آخرَ فرصةٍ لَها لتَحصَلَ على طفل ـ لكنْ ليسَ منه. تسألُ الإستشاريّ المسؤول عَن حالةِ زَوجها، فيما إذا كانَ أندريه سيموت. إنْ عاش، فإنّها ستقوم بعمليةِ إجهاض؛ إنْ مات، فإنّها تَستطيعُ الإحتفاظ بالطفل. كيفَ يُمكنُ لطبيبٍ أنْ يُقرّرَ حياةَ أو موتَ طفلٍ لَم يُولَد بَعد؟. كيفَ سيكونُ متأكّداً ما إذا كانَ مَريضَهُ سيموت أو سيتماثَلُ للشفاء بمعجزة؟ يقوم بإخبارِ دوروتا أنّ زوجَها لا يمتلك فرصة للبقاء حيّاً؛ لكنّ أندريه يتعافى. تُخبرُ دوروتا زَوجَها بأنّهما سيرزقانِ بطفلٍ؛ ويظنّ هو بأنّه إبنه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: إدوارد كلوسنسكي

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: كريستينا ياندا (دوروتا)، أليكساندر باردياني (الطبيب)، أولغيرد لوكاشافيتش (أندريه)، آرتور بارتشيش (رجل شاب)، ستانيسلاف غافلك، كريستوف كومور، ماتشي شاري، كريستينا بيغلماير، كارول دلّينيوس، إيفا أكفينسكا، جيرزي فيدوروفيتش، بيوتر شيكا، ألكساندر ترابتشينيسكي.

35 ملم ملوّن

57 دقيقة

الوصايا العشر 3

عشية الكريسماس، الليلة التي تَجتمع فيها العوائل من بعضها وما من أحدٍ خلالها يرغبُ في أنْ يكونَ وحيداً. تُضلّلُ إيفا يانوش، عشيقَها

السابق، بعيداً عَن عائلَتِهِ وتُحاولُ، تحتَ شتّى الذرائعِ، أنْ تبقيهِ مَعها تلك الليلة. يرغبُ يانوش في الذهاب إلى بيتِه لكنّ إيفا مُصرّة. ينفصلانِ فجراً.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: بيوتر سوبوتشينسكي

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: نيكودم فولك ـ لانيفيسكي

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: دانيال أولبريخسكي (يانوش)، ماريا باكولنيس (إيفا)، جوانا شابوكوفسكا (زوجة يانوش)، آرتور بارتشيش (سائق الترام)، كريستينا دروخوسكا (الخالة)، كريستوف كومور، دوروتا ستالينسكا، زيغمونت فوك، جاسيك كالوسكي، باربارا كويجيسكا، ماريا كارفتشيك، جيرزي زيغمونت نوفاك، بيوتر شمشكيفيتش، فوتشيميش شاتيفيسكي، فوتشيميش موشال.

35 ملم ملوّن

56 دقيقة

الوصايا العشر 4

أنكا تبلغُ من العمر 20 عام. أمّها متوفاة، وهي تعيش مَعَ والدها، ميشال. تربطهما علاقة رائعة. ميشال مضطرٌ لأنْ يُسافرَ في رحلةٍ خارجَ البلاد. وبينما هو مُسافر؛ تجدُ أنكا مُغلّفٌ في غرفة والدها: «لا يُفتَحُ قبلَ مماتي». ضمنَ هذا المغلّف يوجَدُ مغلّفٌ آخر معنونٌ، بخط يدِ والدتِها، إليها. تُقابِلُ أنكا والدها عندَ عودته وتورِد لَه نصّ الرسالةِ التي تكشفُ فيها أمّها عن أنّ ميشال هو ليسَ الأبّ الحقيقيّ لأنكا. تنشأ علاقة مُختلفة بينَ أنكا وميشال إذ تُحاولُ أنكا بدهاءٍ أنْ تغويهِ. ميشال يقاوم؛ لربّما كانتْ ما تزالُ إبنته. وبينما يُغادرُ ميشال في رحلةٍ أخرى، تركضُ أنكا وراءَهُ، مُعترفةً بأنّها لَم تقرأ الرسالة مَعَ كلّ ذلك.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: كريستوف باكولسكي

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: مالغوجاتا يافورسكا

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: أدريانا بيدجينيسكا (أنكا)، يانوش غايوس (ميشال)، آرتور بارتشيش (رجل شاب)، آدم هانوشكيميتش (بروفيسور)، جان تيساش

(سائق تاكسي)، أندريه بلامنفيلد (صديق ميشال)، توماس كوزلوفيتش (ياريك)، إليزابيتا كيلارسكا (أم ياريك)، هيلينا نوروفيتش (طبيبة).

35 ملم ملوّن

55 دقيقة

الوصايا العشر 5

النُسخة التلفزيونيّة عن فيلم «فيلمٌ قصير عَن القَتل» (أنظر أعلاه).

35 ملم ملوّن

57 دقيقة

الوصايا العشر 6

النُسخة التلفزيونيّة عَن فيلم «فيلمٌ قصير عَن الحُبّ» (أنظر أعلاه).

35 ملم ملوّن

58 دقيقة

الوصايا العَشر 7

تَتم تربية آنيا بنت الستة سنوات على يدِ إيفا على أساس أنّ مايكا، إبنة إيفا، هي أختها، بينما مايكا في الحقيقةِ هيَ أمّها. مرهقةً من عيش هذهِ الكذبة ويائسةً من أنْ تنعَمَ بحبّ آنيا لَها كأمّ، تقومُ مايكا «بخطف» آنيا وتهرب من والديها. تطلب اللجوء لدى فويتش، والد آنيا. كانَت مايكا مُجرّد طالبة حينَ تسبَّب فويتش، مُدرسها، بحملها. إيفا، التي تَشعرُ بالغيرة من حبّ آنيا، تَبحثُ عَنها في كلّ مكان، وتَتصل بفويتش. تتمسّك مايكا

بإبنتها الصغير وتواصل الهرب؛ ولَن تعود إلى المنزل ما لَم تَسمَح لَها أمّها بتربيةِ إبنتها هيَّ ضمنَ إدراكٍ للعلاقةِ الحقيقيّة. مايكا وآنيا تَختبئانِ في محطّةٍ قريبة. تسأل إيفا المرأة العاملة في شبّاك التذاكر فيما إذا كانت قد رأتْ إمرأةً شابّةً بصحبةِ فتاةٍ صغيرة. المرأة تكذب ـ نعم، لقد رأتهما بالفعل لكنّهما غادرتا قبل ما يقارب الساعتين. في الفناء الخلفيّ، تستيقظُ آنيا وتُبصر إيفا. «مامي»، تنادي وتركض نحوها. يصل القطار، تَقفز إليه مايكا، رافضةً توّسلات إيفا إليها للعودة إلى المنزل.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: داريوش كوتش

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: نيكودم فولك ـ لانيفيسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: آنا بولوني (إيفا)، مايا باريكوفسكا (مايكا)، فلاديسلاف كوفالسكي (ستيفان)، بوغوسلاف لينذا (فويتش)، بوجينا ديكيل (عاملة التذاكر)، كاتارجينا بيفوفاريتش (آنيا)، ستيفانيا بلونسكا، داريوش يابلونسكي، جان ميجل، ميروسلافا مالدوجينسكا، إيفا رادجكوفسكا، فاندا روبلفسكا.

35 ملم ملوّن

55 دقيقة

الوصايا العشر 8

إليزابيتا، باحثةً عَن مَصير الناجين اليهود من الحرب، تقوم بزيارةٍ من نيويورك وتَحضرُ محاضراتٍ في الأخلاق في كلية وارسو. تُفاتحُ زوفيا، البروفيسورة، وتُخبرها بأنّها تلكَ الفتاة اليهوديّة الصغيرة التي رفَضتْ زوفيا أن تؤيها من النازيّة خلالَ الإحتلال. وإذ تُفسّر زوفيا سبب هذا الجبن الواضح ـ كانَ أحدهم قد خدعَ زوجَ زوفيا الذي كانَ ناشطاً سريّاً وأيّ طفلٍ يهوديّ كانَ سيسقطُ في أيدي الجيستابو ـ فإنّ إحساسَها الدائم بالذنب يتبدّد فيما يُستعاد إيمان إليزابيتا بالإنسانيّة.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: أندريه ياروشوفيتش

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: فيسلافا ديمبنسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: ماريا كوشيالكوفسكا (زوفيا)، تيريزا مارتشيفسكا (إليزابيتا)، آرتور بارتشيش (رجلٌ شاب)، تاديوس لومنيسكي (خيّاط)، ماريان أوبانيا، برونيسلاف بوليك، فويتش أسنيسكي، مارك كبنسكي، يانوش موند، كريستوف روجيك، فيكتور ساينيكو، إيفا سكيبينسكا، حنّا شتارّكوفسكا، آنا زاغورسكا.

35 ملم ملوّن

55 دقيقة

الوصايا العشر 9

يعرف رومان بأنّه عنّين. حاسّاً بالحاجات الجنسيّة لزوجتهِ، هانكا، فإنّه يحثّها على إتخاذِ عشيقٍ لَها. إنّها نافرة من هذهِ الفكر؛ إنّها تُحبّ رومان، لكنّ لديها علاقة معَ ماريوش، الطالب. يغدو رومان، وعلى الرغم من كلماتِهِ، غيوراً جدّاً ومهووساً بفكرةِ أنّه لربّما كانَت هانكا قد إتّبعَتْ تشجيعَه لَها وإتّخذَتْ لَنفسها عشيقاً. يتجَسّسُ عَليها ويعلم بعلاقتِها مَعَ ماريوش، غيرُ مُدركٍ لحقيقةِ أنّ هانكا قد قطَعَتْ العلاقة. يُحاولُ رومان الإنتحار لكنّه ينجو من الموت. تُسارعُ هانكا للوقوفِ إلى جانبِه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: بيوتر سوبوتشينسكي

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: نيكودم فولك ـ لانيفيسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: إيفا بواشتيك (هانكا)، بيوتر ماهاليسا (رومان)، آرتور بارتشيش (رجل شاب)، جان يانكوفسكي (ماريوش)، يولانتا بيتيك ـ غورسكا (أولّا)، كاتارجينا بيفوفارتشيك (آنيا)، جيرزي تريلّا (ميكولاي)، مالغوجاتا بوراتينسكا، ريناتا بيرغر، يانوش سيفينسكي، جوانا تشيخون، سلافومير كوياتكوفسكي، داريوش بشهودا.

35 ملم ملوّن

58 دقيقة

الوصايا العشر 10

يتوفى رجلٌ تاركاً مجموعةَ طوابعِ بريديّةٍ قيّمةٍ لولديهِ، جيرزي وآرتور. ورغمَ أنّهما يعرفانِ القليلِ جدّاً عَن الطوابع، إلّا إنّهما لَيسا راغبينِ بالبيع. يكتشفانِ بأنّ طابعاً بريدياً نادراً جدّاً لازمٌ لإكمالِ المجموعةِ القيّمة. للحصولِ على الطابع يتبرّعُ جيرزي بكليّتِهِ ـ الرجل الذي يملكُ الطابع في حاجةٍ إلى كليَةٍ من أجلِ إبنتِه. عائدينِ من المُستشفى، يكتشف جيرزي وآرتور بأنّهما قَد تعرّضا للسطو. مجموعة الطوابع بكاملها إختفَتْ. على نحوٍ مُخجِلٍ، يعترفانِ أنّ كلٌ منهما قد ظنّ سوءاً بالآخَر ثمّ يتصالحان.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: جاسيك بوافوت

مونتاج: إيفا سمال

المدير الفني: هالينا دوبروفولسكا

هندسة الصوت: نيكودم فولك ـ لانيفيسكي

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج: ريتشارد خوتكوفسكي

شركة الإنتاج: دائرة التلفزيون البولنديّ

تمثيل: جيرزي ستور (جيرزي)، زبيغنيف زاماخوفسكي (آرتور)، هنريك بيستا (صاحب محَل)، أولاف لوباشينكو (توميك)، ماتشي ستور (بيوتريك)، جيرزي تورك، آنا غرونوستاي، هنريك مايهيريك، إليزابيتا باناس، داريوش كوزاكيفيتش، غجايغوش فارهول، سيزاري هاراسيموفيتش.

35 ملم ملوّن

57 دقيقة

1991 الحياة المزدوجة لفيرونيك

(*The Double Life of Véronique*)

فيلم روائيّ

المكان: بولندا. فيرونيكا، التي تُغنّي بشكلٍ جميل، تُعاني من مرضٍ في القلب. عَليها أنْ تَختار ـ الإستمرار بالغناء مَعَ كلّ ما في ذلكَ من ضغطٍ وإجهادٍ يُهدّدان حياتَها، أو عليها تركُ الغناء لتعيشَ حياةً طبيعيّة. تَربحُ منافسة غنائيّة وتختارُ مهنتها. خلالَ حفلةٍ ما تُعاني من نوبةٍ قلبيةٍ وتموت.

المكان: فرنسا. فيرونيك هي نُسخةُ فيرونيكا. هي الأخرى، لديها صوتٌ جميل ومرضٌ قلبيّ. لكنْ من دونِ أنْ تكونَ على معرفةٍ بالأمر، فإنّها تُشاركُ فيرونيكا حكمتَها.عندما تُعاني فيرونيكا، تَحسّ فيرونيك بأنّ عَليها أنْ تَتَجنّبَ الحالةَ المسبّبةَ للألم. تَنبذُ فيرونيك مهنتها كمغنيّة وتقومُ بتعليم الموسيقى في مَدرسةٍ إبتدائيّة. في أحدِ الأيام، يقومُ مُحرّكٌ للدمى وكاتبٌ قصَصيّ بزيارَةِ مَدرَسَتِها. تُفتَن بهِ وتَقرأ الكُتُب التي قامَ بتأليفها. بَعَد أيام من ذلك، تَتَسَلّم رسالةً غامضة ـ عُلبة سيجار فارغة، شريطُ حذاء، تَسجيلٌ على شريطِ كاسيت لأصواتٍ متنوّعة داخلَ مقهى مَحطّة. تعثرُ على مَقهى المحطة وتَجدُ ألكساندَر بإنتظارها. في غرفةِ الفندق، حيثُ يمارسانِ الحبّ، يَقَعُ ألكساندَر على الصور الفوتوغرافيّة التي إلتقَطتها فيرونيك خلالَ زيارَتِها إلى بولندا. يُشاهدُ فيرونيكا، حاسباً بأنّها فيرونيك. الآن فقط تُدركُ فيرونيك بأنّ لَديها ـ أو كانَ لَديها ـ نَظير. يُراودُها شعورٌ أنّ ألكسانَدر هو قَدرها، غيرَ إنّ وهمَها يتَبدّد. يَصنَعُ ألكساندَر دُميتان، أحدُهما عَن فيرونيك، والأخرى، وهي دُمية مُطابقة، عَن فيرونيكا؛ إنّه يريدُ الإفادة من حياةِ فيرونيك وعواطفِها لأغراضِهِ الشخصيّة. تُغادرُ فيرونيك وتقفلُ عائدةً إلى بيتِها حيثُ أبيها.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: سلافومير إجاك

مونتاج: جاك فيتا

المدير الفني: باتريس ميرسييه

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج المنفذ: بيرنارد ـ ب. غوايرمان

المُنتج: ليوناردو دي لا فوينتي

شركة الإنتاج: سيديغال للإنتاج/ تور للإنتاج/ أستوديو كانال بلاس

تمثيل: آيرين جايكوب (فيرونيكا/ فيرونيك)، ألكساندر باردييني (قائد الأوركسترا)، فلاديسلاف كوفالسكي (والد فيرونيكا)، هالينا غرغلاشفيسكا (خالة فيرونيكا)، كالينا بيندروشيك (إمرأة مبهرجة)؛ فيليب فولتيه (ألكساندر)، ساندرين دوماس (كاثرين)، لويس دوكروا (بروفسور)، كلود جينتون (والد فيرونيك)، لورين إيفانوف (كلود)، غيوم دي تونكيديك (سيرجي)، جيل غاستون ـ دريفوس (جان ـ بيير)، آلان فيرو، يوسف حامد، تيري دي كاربونيير، شانتال نويفيرت، ناوزيكا رومبوني، بوغوسلاف شوبرت، جاك بوتن، نيكول بينو، بياتا مالتشيفسكا، باربارا شالابا، لوسينا زابافا، بيرناديتّا كاس، فيليب كامبوس، دومينيكا شادي، جاسيك فويتشيكي، فاندا كروزوسكا، بولين مونيير.

35 ملم ملوّن

98 دقيقة

1994/1993 ثلاثة ألوان: أزرق، أبيض، أحمر

(*Three Colours: Blue, White, Red*)

ثلاثةُ أفلامٍ روائيّةٍ تَعمَلُ بشكلٍ مُنفصل وكثلاثيّةٍ يتمّ فيها سبرُ المعاني الحاضرة للمفاهيم الثلاثة تحرّر ومساواة وإخاء.

أزرق (1993)

جولي ت فقدُ زوجَها باتريس، المؤلّف الموسيقيّ المشهور، وإبنتهما آنا في حادث سيارة. تُحاول النسيان.. تُحاولُ قطعَ نفسها من كلّ الروابطِ السابقةِ وبدءَ حياة جديدة. تنتَقل إلى منطقةٍ في باريس، إلى حيثُ تعتقد أنْ لا يجدها أحد لكنّها لا تَستطيعُ أنْ تَتَجنّبَ كافّة المصائد ـ الأحاسيس والمطامح والخُدع ـ التي تُهدّدُ حرّيتها الجديدة. أولا تَستطيع أنْ تفقدَ موسيقى زوجها، أم انّ هذي موسيقاها هي؟ هذا جانبٌ من حياتِها لا يُمكنها السيطرة عليه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: سلافومير إجاك

مونتاج: جاك فيتا

المدير الفني: كلود لينوار

هندسة الصوت: جان ـ كلود لوهو

المزج الصوتي: ويليام فلاجوليت

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

المُنتج المنفذ: إيفون كرين

المُنتج: مارين كارميتز

شركة الإنتاج: أم كي2 للإنتاج أس أي/ سي إي دي للإنتاج/ فرنسا 3 السينمائيّة/ سي أي بي للإنتاج/ تور للإنتاج

تمثيل: جوليت بينوتشي (جولي)، بينوت ريجنت (أوليفر)، فلورنس بيرنل (ساندرين)، شارلوت فيري (لوسيل)، هيلين فنسنت (الصحفيّة)، فيليب فولتيه (وكيل عقاري)، كلود جينتون (باتريس)، إيمانويلّا ريفا (الأمّ)، فلورنس فيغنون (الناسخ)، جاسيك أوستاشيفيسكي (عازف الناي)، يان تريغو (أنتوني)، إيزابيلا سادويان، دانيل مارتن، كاثرين ثيروِّين، آلان أوليفييه، بيير فورجيه، فيليب مانيس، إديت سيبولا، جاك ديسس، إيف بيناي، آرنو شفرييه، ستانيسلاس نوردي، ميشال ليسوفسكي، فيليب موريير ـ غينود، جولي ديلبي، زبيغنيف زاموخوفسكي، آلان ديكو.

35 ملم ملوّن

100 دقيقة

أبيض (1993)

كارول، وهو مُصفف شعر بولنديّ في باريس، يُهان. أصبحَ عنّيناً وقامَتْ زوجَتُهُ بطردِهِ إلى الشارع. يلتقي صديقاً من أبناء بلدهِ بائساً مثلَه تماماً، والذي يُساعدُ على تهريبِهِ عائداً إلى بولندا. على أرض الوطن، يُحاولُ كارول أنْ يكونَ «أكثر مساواةً» من الآخرين ويحوك خطّة إنتقامِهِ

من زوجَتِه. بكونِهِ لَم يعدْ قانعاً بعَد الآن بمشروع تصفيف الشعر التافه الذي كانَ يُديرهُ مَعَ أخيه، فإنّه يُجرّب جنيَ أموالٍ سهلة. من خلالِ التستّر على الجريمة والمكر، يَصنعُ لنفسِهِ ثروةً، ويختلق حادثةَ وفاته. تَظهَر زوجَتُه في «جنازتِه»، وحينَ يكشفُ كارول لَها عَن نفسهِ، فإنّ عشقَ كلٍّ منهما تجاه الآخر ينبعث من جديد. لكنّ الأوانَ قد فات.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: إدوارد كلوسنسكي

مونتاج: أورشولّا لاشياك

المدير الفني: كلود لينوار

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

هندسة الصوت: جان ـ كلود لوهو

المزج الصوتي: ويليام فلاجوليت

المُنتج المنفذ: إيفون كرين

المُنتج: مارين كارميتز

شركة الإنتاج: تور للإنتاج / أم كي2 للإنتاج أس أي/ سي إي دي للإنتاج/ فرنسا 3 السينمائيّة/ سي أي بي للإنتاج

تمثيل: زبيغنيف زاموخوفسكي (كارول)، جولي ديلبي (الزوجة)، جيرزي ستور (شقيق كارول).

35 ملم ملوّن

100 دقيقة

أحمر (1994)

فالانتيان، عارضةُ أزياء شابّة، تدهسُ كلباً أثناء قيادتها. تحملُ الكلبة في سيارتِها، تَتَحقّق من العنوان، ثمّ تمضي بحثاً عَن مالكها. تجدُ الفيلّا وتَستدلّ على سيدٍ مُسنٍّ، يعيش مَنسياً ويتنصت على المحادثات التليفونيّة. ورغمَ سَخطها أوّل الأمرِ ممّا يفعله الرجل، إلّا إنّها مَعض ذلك تَنجرّ إلى علاقةٍ سايكولوجيّة. تنشأُ صداقة ما إنْ يبدأ القاضي بتوليةِ فالانتاين ثقَتَه.

إخراج: كريستوف كيسلوفسكي

سيناريو: كريستوف كيسلوفسكي، كريستوف بيسيفيتش

تصوير: بيوتر سوبوتشينسكي

مونتاج: جاك فيتا

المدير الفني: كلود لينوار

الموسيقى: زبيغنيف برايزنر

هندسة الصوت: جان ـ كلود لوهو

المزج الصوتي: ويليام فلاجوليت

المُنتج المنفذ: إيفون كرين

المُنتج: مارين كارميتز

شركة الإنتاج: سي أي بي للإنتاج/ أم كي2 للإنتاج أس أي/ تور للإنتاج/ سي إي دي للإنتاج/ فرنسا 3 السينمائيّة.

تمثيل: آيرين جايكوب (فالانتاين)، جان ـ لويس ترنتيغنانت (القاضي).

35 ملم ملوّن

100 دقيقة

الفهرس

مُقدّمة المترجم 5
شكر 13
مقدّمة المحرّر 15
عبارة موجزة 31
خلفية العودة إلى الديار 33
الدور الفريد للأفلام الوثائقية من مدينة وودج 99
الأفلام الروائية من أجل أنْ أتعلّم نفق المشاة (1973) 167
لا أحبّ كلمة «نجاح» 335
ثلاثةُ ألوان 347
الهوامش 373
فيلموغرافيا 389

فهرس الصور التوضيحية

1 «لقد كانَ أبي رجلاً حكيماً جداً، لكنّني لم أستطع الإستفادة من حكمته كثيراً. الآن فقط، أستطيعُ أن أفهم بعض الأشياء التي فعلها أو قالها». 37

2 ـ3 «أبي كان أكثرَ أهمّيةً لي من أمّي لأنّه ماتَ يافعاً في عمرٍ مبكرة. لكنّ أمّي كانتْ ذا أهميةٍ أيضاً، وقد كانتْ، في الواقع، أحدَ الأسباب التي جعلتني أحسم أمري بالذهاب إلى كليّة السينما». 38

4 «كانَ أبي مصاباً بالسلّ. وسيدخلُ مشفىً آنذاك وسنرافقه أنا واختي وأمّي». 38

5 «لكنّني لم أكنْ على الإطلاق فاضلاً حدّ التكلّف أو طالباً مُجدّاً. حصلتُ على علاماتٍ ممتازة إنّما لم أبذلْ جهداً إستثنائياً». 48

6 «كنتُ معتاداً على الذهاب إلى مصحاتٍ للأطفال. كانَتْ الفكرة تتلخص في قضاءِ وقتٍ وسط مناخٍ جيد وتناولِ غذاء صحيّ». 49

7 «في النهايةِ ماتَ أبي متأثّراً بالسلّ. كانَ في السابعة والأربعين من عُمرهِ، أيّ أصغرُ سنّاً مما أنا عليه الآن». 52

8 «بعد ذلك، وبالصدفة، دخلتُ مدرسةً في وارسو، وكانتْ مدرسةً للفنون. لقد كانتْ مدرسة رائعة». 57

7 «لاحقاً، عاشت أمّي في وارسو. الحياة كانت قاسيةً جدّاً». 60

9، 10 «أنا لا أتحدث مع إبنتي حول مسائلٍ هامّة. أنا أكتبُ إليها رسائل». 63

11 «لقد كنتُ معتوهاً تماماً... ساذجاً تماماً ولستُ متألقاً جدّاً». 75

12 ـ 17 (صور فوتوغرافيّة لكريستوف كيسلوفسكي). «علّمتني كليّة السينما كيفَ أنظر إلى العالم». 104–105

18 «وكنتُ قد تزوجتُ بالفعل من ماريشا، زوجتي الحاليّة، حينَ كنتُ في سنتي الرابعة والأخيرة». 108

19، 20 «عملتُ بعد ذلك فيلمين مما تُسمى بأفلامِ التكليف». بين «فروتسواف وزيلونا غورا»... 111

21، 22... و قواعد السلامة والصحة في منجمٍ للنُحاس. 112

23، 24،

25 «أنا وتوميك زيغالدو أخرجنا فيلم عمّال 71». 118

26 «إنّ كلَّ ما يتعّلق بالمجلس الحزبيّ للتوجيه الرقابيّ في «سيرة ذاتية» كانَ حقيقياً». 125

27 «بينما كلّ ما تفعله الشخصية الرئيسية خياليّ». 125

28، 29 المستشفى. «كانوا يؤدّون عمل الأربعِ وعشرين ساعة الخاصّة بهم، وسبعَ ساعاتٍ أإضافيّةٍ بعد ذلك، منجزينَ إحدىَ وثلاثين ساعةً من العمل بدون توقّف». 141

30 المستشفى. «لقد أصبحنا أصدقاءً حميمين جدّاً». 142

31، 32 من وجهة نظر حمّال ليليّ. 149

33 «لم يكن الحمّال رجلاً سيئاً». 150
34 المحطة. «أشخاصٌ يقبعون بإنتظار شيء ما». 152
35 بنّاء. 155
36، 37 سبعُ نساء من أعمارٍ مُختلفة. 156
38، 39 أشعة أكس. 157
40 إمتناع. 158
تعقب:
41 حفلة طلبات. 159
42 مع جاسيك بَتريسكي أثناء تصوير فيلم قبل سباق الرالي. 160
43 الهدوء. 160
خلف الكاميرا:
44 من مدينة وودج. 1
45 مع جاسيك بَتريسكي أثناء تصوير فيلم الحبّ الأوّل. 162
46 مع فيتولد ستوك أثناء تصوير فيلم عمّال 71. 163
47 عمّال 71. «أندريه أروار. 164
48 الهدوء. 5
49 مع كريستوف باكولسكي أثناء تصوير فيلم يوم عمل قصير. 166
50 لا نهاية. 166
51 ـ 54 الندبة. 180–181
55، 56 جيرزي ستور في فيلم الهدوء. 191
57 خلال البروفة: الهدوء. 191

58، 59 جيرزي ستور في مهووس الكاميرا. 196
60، 61 بوغوسلاف ليندة في صُدفة عمياء. 199
62 خلال البروفة: يوم عمل قصير. 204
63 آرتور باريش في لا نهاية. 227
64 ـ 66 غراجينا شابولوفسكا في لا نهاية. 228–229
67 مع سلافومير إجاك وأنيسكا هولاند في كان، 1988. 238
68 مع إدوارد زيبروفسكي في سويسرا. 238
69 الوصايا العشر 1. 249
70 الوصيا العشر 2. 250
71 الوصايا العشر 9. 250
72 ـ 76 ميروسلاف باكا في فيلم قصير عن القتل. 274–276
77 غراجينا شابولوفسكا في فيلم قصير عن الحبّ. 278
78 أولاف لُوباشَنكو في فيلم قصير عن الحبّ. 279
79 غ. شابولوفسكا وأ. لُوباشَنكو في فيلم قصير عن الحبّ. 279
80 مع زبيغنيف برايزنر في باريس ـ مونيكا إيشوروفسكا. 294
81 أيرين جاكوب في الحياة المزدوجة لفيرونيك. 302
82 فيليب فولتير في الحياة المزدوجة لفيرونيك. 302
83، 84 أ. جاكوب في الحياة المزدوجة لفيرونيك. 303
85 كريستوف كيسلوفسكي مع كريستوف بيسيفيتش ـ بيوتر جاكسا ـ كيفيتموفسكي. 351
86، 87 أزرق، أحمر: تحرّر، أخاء. 358

يتوغّل هذا المخرج البولنديّ في المعاني العميقة لحقيقة الحياة، بشتّى مناحيها، ثمّ يَطرح في أفلامه الأسئلة المؤرقة للوجود الإنسانيّ، وهو يتوسّل ببساطةِ العمل، كونها المرادف الواقعيّ لبساطةِ المشهد الحياتيّ ورتابته، لطرح هذهِ التساؤلات. إنّ إعتيادنا الحياة ومظاهرها اليومية المملّة جعلنا نغفلُ رؤيةَ تفاصيلها العديدة ووضعها موضعَ الشّك. أوّل ما يواجهنا في الحياة مظاهرها وظاهراتها، وإنّما من هذهِ بالذات ننطلق في بحثنا عَن حقيقة الأشياء في جواهرها، وعمّا يربط بينها من علائق. هناك شيء من ظاهراتيّة هوسرل في النهج الذي يتوخّاه كيسلوفسكي في صناعة الأفلام".

سيف سهيل

ISBN 978-1-7732244-0-4